

DAS MAGAZIN DER DEUTSCH-INDONESISCHEN GESELLSCHAFT

2/22
32. Jahrgang

Kunst zwischen Tradition und neuer Beziehung



Das Magazin der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft

2/22
Kunst zwischen Tradition und neuer Beziehung

Inhalt

Kunst zwischen Tradition und neuer Beziehung

Report

Editorial

Das Titelbild zeigt den Reisspeicher im Foyer des Kölner Rautenstrauch-Joest-Museums. Dieses Symbol des *Lumbung* – oder hier korrekt *Alang* – hatten die indonesischen Kuratoren der *documenta 15* als Motto für die diesjährige 100tägige Ausstellung in Kassel benannt. Damit sollte verdeutlicht werden, dass ein derartiger Reisspeicher eine der Grundlagen von Gemeinschaft darstellt. Nun stand keinesfalls indonesische Kunst im Mittelpunkt der Veranstaltung, die vielmehr eine Schau von höchst unterschiedlichen Kunstwerken aus aller Welt gewesen ist.
Die öffentliche Aufmerksamkeit und eine merkwürdige und zugleich oft fragwürdige Berichterstattung wurde allerdings weitgehend von *Anti-Semitismus, Rassismus, Kunstfreiheit* bestimmt. Die entsprechenden Debatten haben Widersprüchliches zutage gefördert – das Thema wird uns noch erhalten bleiben. Der jetzige Schwerpunkt unseres Heftes wurde schon festgelegt, bevor im Juni die Weltkunstausstellung eröffnete und sollte sich auch nicht nur mit der *documenta* befassen, sondern im weiteren Sinne einen Blick auf Standpunkte der zeitgenössischen Kunst in Indonesien werfen.

Gleichwohl ist hier ein Statement zu den kontroversen Auseinandersetzungen publiziert, das die DIG auf ihrer Homepage und bei Facebook veröffentlicht hat. Dann noch ein Hinweis auf eine Vorstellung der Aktivitäten der DIG bei der Kasseler *documenta*, als Ergänzung zu einem Besuch, den wir mit der RJM-Museumsgesellschaft im März gemacht hatten. In zwei Beiträgen geht es um inhaltliche Fragen zur *documenta*: Christina Schott schildert die „Kunst einander zu verstehen“, Tisna Sanjaya erläutert „Lumbung des Lebens“.

Weitere Artikel beleuchten und beschreiben unterschiedliche Aspekte der Kunst, zum Teil mit aufschlussreichen Rückblicken, wie beispielsweise Rüdiger Sieberts früherer Beitrag über die Urkraft des Malers Affandi oder seine Anmerkungen zu Max Dauthendey. Zu Literatur steuert bekanntlich jedes *kita*-Heft etwas bei, neben einer Reihe von speziellen Ausgaben (von 1-92 bis 2-15); somit auch jetzt wieder ein Gedicht, diesmal von Muhamad Subarkah.
Gesyada Siregar schildert den Vorteil künstlerischer Zusammenarbeit im Kollektiv, Sabine Müller stellt die Jatiwangi Art Factory vor und Christian Rabl berichtet von verschiedenen Ausstellungsbesuchen. Tanja Gref erläutert die „Kunst als transformative Kraft“. Und Dieter Mack schließlich skizziert die aktuelle Musikszene in Indonesien, nachdem er uns in früheren Heften schon auf Teilaspekte aufmerksam gemacht hat.

Umgangssprachlich ist der Begriff Kunst meist für die „bildende Kunst“ reserviert – wenngleich es eigentlich auch um darstellende Kunst, um Musik, Tanz, Film, Literatur, etc. geht. Dieses gesamte Spektrum können wir im vorliegenden Heft natürlich nicht abhandeln, wollen aber doch ein paar relevante Bezüge herstellen.

Die Illustration von Peter Berkenkopf macht übrigens auf eine interessante Art und Weise den Prozess der Veränderung auch in der Kunst deutlich.

Bei den Rezensionen stellt Horst Geerken das von Luise von Plessen herausgegebene Buch über einen Pionier des ethnografischen Films – Friedrich Dalsheim – vor. Der hatte mit Victor Baron von Plessen „Die Insel der Dämonen" über Bali und „Kopfjäger von Borneo" produziert. Und um Geerken selbst geht es in der Vorstellung seiner beiden letzten Bände von „Hitlers Griff nach Asien". Außerdem wird „Der Mythos Pancasila" besprochen, mit der Feststellung, dass die indonesische Staatsphilosophie gar nicht so mythologisch ist, sondern fortlaufend weiterentwickelt wird. Ein neues anregendes Buch über die aufregende Zeit der „Revolusi" wird schließlich auch noch besprochen.

2020 plante die DIG eine Reihe von Veranstaltungen zum 70jährigen bestehen unseres Vereins, diese sind weitgehend der Pandemie zum Opfer gefallen. In diesem Jahr gedenken Indonesien und Deutschland der 1952, also vor nunmehr 70 Jahren, beschlossenen diplomatischen Beziehungen. In diesem Zusammenhang wird die DIG mit anderen Partnern im November auf Bali ein Programm „Culture in Dialogue" organisieren – siehe auch S. 77.

Abschließend würdigt Helga Blazy das langjährige Redaktionsmitglied Michael Groß, der unverhofft gestorben ist und eine Lücke hinterlässt.

Neue Einsichten und Anregungen für eine lebhafte Beschäftigung mit Kunst wünscht
Ihr *Karl Mertes*

Deutsch-Indonesische Gesellschaft e.V., Köln

Kultur im Dialog – ein Statement

Die Deutsch-Indonesische Gesellschaft (DIG) erklärt ihre Solidarität mit den Künstler:innenkollektiven auf der *documenta fifteen*. Seit Jahrzehnten setzt sich die DIG für einen interkulturellen und internationalen Dialog ein – das Fremde kennenlernen, um das Eigene zu verstehen. Diesen Anspruch sehen wir in der gegenwärtigen Auseinandersetzung nicht gewährleistet.

Wir sorgen uns um die indonesischen Künstler:innen auf der *documenta fifteen*, die kollektiv Opfer persönlicher und medialer Angriffe auf ihren künstlerischen Ruf durch Anschuldigungen und Diskreditierungen werden. Deren Initiative für die *documenta fifteen* zielt auf eine offene Beschäftigung mit künstlerischen Ausdrucksformen. Unausgewogenheiten sind implementiert. Woher rührt im Umfeld der jetzigen *documenta fifteen* die anhaltende und oft unscharfe Deutungshoheit? Die Beschäftigung mit dem europäischen Kolonialismus ist ein gesetztes Thema für diese Ausstellung. Das schließt sehr wohl eine kritische Behandlung antisemitischer, rassistischer post-kolonialer Themen ein – aber auch da ist Augenmaß und sachkundige Argumentation hilfreicher als schlagwortgetriebene Empörung.

Worum es uns in der Sache geht

Zwei Figuren aus einem vielfältigen Figurenverbund auf der Großleinwand wurden als Belege für vorsätzliche antisemitische Bildsprache präsentiert. Die Ankläger identifizieren sie als selbsterklärend antisemitisch, und zwar für sie selbst und für alle anderen Betrachter und beanspruchen für sich die Deutungshoheit über das Kunstwerk und seine intendierte Aussage. Eine Rücksprache mit den Künstler:innen hatte zum Zeitpunkt der Kritikäußerungen nicht stattgefunden.

Wir respektieren die individuelle wie kollektive Deutung der Betrachter:innen und Kritiker:innen, fordern jedoch zu einer genaueren Betrachtung der inkriminierten Figuren auf. Besonders ihre darstellerische Einbettung im Verbund und der Komposition der Vielzahl, des Wirrwarrs an Figuren im Großplakat. Sie verwendeten das monokulare Mikroskop, wo der Weitwinkel angebracht gewesen wäre.

Diese Benennung zweier erkennbar karikierender Figuren als antisemitischen Beleg hatte ihre Vorgeschichte in einer seit Anfang 2022 beförderten Unterstellung, die Kuratoren *ruangrupa* würden antisemitischen und/oder judenfeindlichen Positionen Raum geben. Wir sind der festen Überzeugung, dass dieses Herangehen an das inkriminierte Werk dem

gesamten Bild nicht gerecht werden kann. Kritik an Werk und Künstler:innen schließen wir nicht aus, mahnen jedoch eine umfassende Betrachtung und Bewertung und eine Rückkehr zu Werk, Künstler:innen und Entstehungskontext an.

Respektvoller Umgang wäre dabei hilfreich, um eine sachliche Diskussion zu führen und Interessenpolitik jedweder Couleur abzuwehren. Antisemitische Einstellungen gibt es auch in Indonesien. Deren Ursache und Hintergrund zu kennen, würde die gegenwärtige Diskussion schon bereichern und die Arbeiten von *Taring Padi* in einem anderen Licht erscheinen lassen als es in der gegenwärtig aufgeheizten Lage der Fall ist.

Von den indonesischen Aktivist:innen wird erwartet, dass sie sich mit hiesigen Gegebenheiten und gesellschaftlichen und kulturellen Voraussetzungen befassen – zu Recht. Wie weit ist es umgekehrt mit unserer Bereitschaft bestellt? Sollten wir nicht auch unser Kulturverständnis überprüfen? Sind Vorurteile, Vorverurteilungen Bestandteile neo-kolonialer Strukturen?

Das Werk und seine Form und Gestaltung

„*Keadilan Rakyat*“, „*People's Justice*”, zu Deutsch „*Volksgerechtigkeit*“, ist ein Großflächenplakat in Form eines sogenannten „*baliho*“, eine gigantische Werbetafel, die üblicherweise an Straßenrändern in indonesischen Großstädten zu finden ist. Gemeint ist damit eine Volksgerichtsbarkeit als Akt einer symbolischen Gerichtssitzung, in der das Militärregime Suharto vor dem Gericht des Volkes steht.

Die als antisemitisch, judenhassend und antiisraelisch interpretierten zwei Figuren (von Hunderten!) stehen karikaturhaft-figurativ für historische Bezüge Indonesiens der Suharto-Zeit, die komplex und mit Bezug auf ihre Zeit rezipiert und bewertet werden müssen. Die Figuren rein nach westlichen künstlerischen und kunsthistorischen Kategorien zu bewerten, ist nicht angemessen.

Die medial massenhaft vorgebrachte und verbreitete Kritik identifiziert Bruchstücke des inkriminierten Werkes nach Kriterien und ihrer Geschichte, die nicht denen der indonesischen Künstler:innen, ihres Werks und seiner Entstehungsgeschichte entsprechen. Diese mediale werkfremde Kritik wird überhöht-hysterisierend vom Werk auf die Künstler:innen, auf die gesamte *documenta fifteen* und auch auf das Herkunftsland der Künstler:innen, Indonesien, übertragen. Die Kritik folgt Kriterien, die nicht die der indonesischen Wirklichkeit sind.

Es ist anzumerken, dass die indonesischen Künstler:innen durch eine ihrer Kultur eigene Demutshaltung zum Dämpfen der hervorgerufenen Spannungen beigetragen haben.

Wir werben für die Versachlichung des Dialogs durch Rückkehr zum Gegenstand der Kritik, seiner werkgemäßen Betrachtung, Analyse und Bewertung nach Kriterien, die Werk, Künstler:innen und Ort gerecht werden.

Wir hoffen auf eine Entspannung des Diskurses und den Abbau der aufgebauten Aggressionen und eine harmonische und friedliche Fortführung der *documenta fifteen.*

Darüber hinaus wäre eine Beschäftigung mit anderen Aspekten der „Weltkunstausstellung“ in der Berichterstattung dienstvoll und gewiss aufschlussreich.

Der Vorstand der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft

Referenzmaterialien

https://www.abendzeitung-muenchen.de/kultur/kunst/das-chaos-fair-deuten-art-829413
https://overton-magazin.de/kolumnen/kohlhaas-unchained/der-proteststurm-gegen-die-documenta-15-ein-dokument-progressiven-herrenmenschentums
https://www.ossietzky.net/artikel/raeumt-die-documenta-ab
https://www.spiegel.de/kultur/eva-menasse-ueber-documenta-skandal-und-antisemitismus-in-deutschland-meint-ihr-das-wirklich-ernst-a-47d0f1df-ad60-4dc4-a601-c1c66f-6535cf (hinter paywall)
https://documenta-fifteen.de/news/redebeitrag-von-ade-darmawan-ruangrupa-im-ausschuss-fuer-kultur-und-medien-deutscher-bundestag-6-juli-2022-englisch
https://lumbung.space/shouts/gudskul.art/teks-ruangrupa-di-parlemen-di-jerman

Christina Schott

documenta fifteen: Von der Kunst, einander zu verstehen

Nach den Antisemitismus-Vorwürfen gegen die indonesischen Kollektive *ruangrupa* und *Taring Padi* stellen sich die Künstler:innen den Fragen der Kulturszene in Indonesien.



Die Künstlergruppe RAM Museum hat in der aktuellen Art Jog die Ereignisse in Kassel aufgegriffen: Eine Videoinstallation zeigt bekannte Kunstwerke, die in Indonesien zensiert wurden – meist weil sie den Staatsapparat kritisiert oder gegen islamische Prinzipien verstoßen haben. Den Abschluss bildet eine verzerrte Aufnahme der Verhüllung von People's Justice in Kassel. Foto: Christina Schott

Es ist ein schwüler Sonntagnachmittag Mitte August in der javanischen Kulturmetropole Yogyakarta – der Trockenzeit zum Trotz hängt Regen in der Luft. Im Hof des *Jogja National Museum* drängen sich Menschen, trinken Eiskaffee oder rauchen Nelkenzigaretten. Vom 8. Juli bis 4. September findet hier wie jedes Jahr die *Art Jog* statt, Indonesiens wohl bekannteste Kunstmesse, diesmal mit dem vielsagenden Titel „Expanding Awareness" (Bewusstsein erweitern). Heute sind jedoch viele Besucher:innen nicht wegen der aktuellen Ausstellung gekommen, sondern wegen einer Diskussion über die Ereignisse auf der *documenta fifteen* im 11.000 Kilometer entfernten Kassel.

Vor dem *Ajiyasa*, einem offenen Pavillon aus Beton, haben sich rund 200 Menschen versammelt, darunter viele prominente Vertreter:innen der lokalen Kunstszene.

Aus Jakarta sind Ade Darmawan und Farid Rakun als Vertreter von *ruangrupa* angereist – dem Kollektiv, das die künstlerische Leitung der diesjährigen documenta innehat. Außerdem sind fast alle Mitglieder des Künstler:innenkollektivs *Taring Padi* anwesend. Sie sind erst vor kurzem aus Deutschland zurückgekehrt, wo sie mit harschen Antisemitismus-Vorwürfen konfrontiert wurden. Sie wirken erschöpft, aber auch erleichtert, sich wieder in vertrauter Umgebung zu bewegen. In Kassel wurde Mitte Juli, nur zwei Tage nach der Eröffnung der *documenta*, ihr acht mal zwölf Meter großes Banner *People's Justice* erst schwarz verhüllt, dann ganz abgebaut. Zwei Figuren auf dem 20 Jahre alten Werk, das zuvor unter anderem in Australien und China ausgestellt worden war, verursachten in Deutschland einen öffentlichen Aufschrei – vor allem eine Karikatur bediente sich antisemitischer Bildsprache aus der Nazi-Zeit.



Eine deutlich kleinere Replika des schwarz verhängten Taring-Padi-Banners „People's Justice" mit der Aufschrift „undebatable" steht vor der Art Jog in Yogyakarta. Foto: Christina Schott

Eine deutlich kleinere Replika des schwarz verhängten Banners mit der Aufschrift „undebatable" steht am Eingang der *Art Jog*. Die Organisator:innen der Kunstschau haben sie dort aufgestellt – als „moralische Unterstützung für *Taring Padi*" wie Bambang Witjaksono erklärt. Der langjährige Kurator der *Art Jog*, der 2018 auch die Ausstellung zum zwanzigjährigen Jubiläum von *Taring Padi* am *Indonesischen Institut der Künste* kuratiert hat, kann den Vorwurf des Antisemitismus nicht nachvollziehen: „Im Banner geht es eindeutig um den Kampf des indonesischen Volkes, die Ungerechtigkeiten während der Suharto-Ära wiedergutzumachen. Ich verstehe das Werk als Einheit mit den anderen Arbeiten Taring Padis, die den autoritären Stil der Neuen Ordnung Suhartos kritisieren. Die umstrittenen Karikaturen müssen in einer Reihe mit den vielen anderen Figuren daneben gesehen werden." Witjaksono hält es für problematisch, dass die Künstler:innen von *Taring Padi* in Kassel keinen Raum bekamen, um über ihr Werk zu diskutieren: „Unabhängig

vom politischen Klima in Deutschland und Israel muss ein Dialog als Forum für gemeinsames Lernen geführt werden, damit es nicht zu einseitigen Urteilen kommt.“ Dieses Forum wolle die *Art Jog* ihnen nun geben.

Indonesische Kunstschaffende sprechen von Zensur und Verrat an künstlerischer Freiheit

Einige indonesische Kunstschaffende drücken ihre Meinung in den sozialen Medien deutlich drastischer aus: Sie reden von staatlicher Zensur und fragen, warum *Taring Padi* und *ruangrupa* sich nicht stärker gegen den Abbau des Werks gewehrt hätten. Goenawan Mohamad, Gründer und Chefredakteuer des indonesischen Investigativ-Magazins *Tempo*, fragte sich in seiner populären Kolumne ‚Randnotizen‘, wie ein 20 Jahre altes Bild gegen das *Militärregime der Neuen Ordnung* in Deutschland plötzlich in seiner Gesamtheit als ‚antisemitisch‘ interpretiert werden konnte: „Es ist absurd, dass von Indonesier:innen, Chines:innen oder Menschen aus Papua erwartet wird, dass sie Grausamkeit und Hass als eine Erfahrung interpretieren, die unweigerlich mit europäischem Antisemitismus verbunden sein muss.“ Von einem „Monument der Trauer“ für die künstlerische Freiheit schreibt die international renommierte Installationskünstlerin Titarubi auf der indonesischen Website der *Deutschen Welle*: „Viele Kunstschaffende in Indonesien können nicht glauben, dass ein Werk bei einer prestigeträchtigen Kunstschau in einem entwickelten Land wie Deutschland einfach verboten wird. Damit wird der Glaube an die künstlerische Freiheit im Westen als eine Form der Demokratie in Frage gestellt.“

Zum Auftakt des Podiumsgesprächs erklärt *ruangrupa*-Mitglied Ade Darmawan noch einmal das kuratoriale *lumbung*-Konzept der *documenta fifteen*, bei dem die Auswahl der Künstler:innen nicht nach Werken, sondern nach ihrer Arbeitsweise erfolgte. Deswegen habe man nicht jedes einzelne der mehreren tausend ausgestellten Werke vorher angesehen, die Teilnehmenden hätten sich gruppenweise über das *Majelis-System* selbst kuratiert. Er wirkt müde nach den anstrengenden Skandal-Wochen, doch es scheint ihm wichtig, dass man ihn gerade auch hier – im Zentrum der indonesischen Kunstszene – versteht. „Eine der wichtigsten Fragen war für uns, wie die Ökosysteme der Kollektive funktionieren, also dass die Künstler:innen ihre Arbeiten nicht nur einmal nach Kassel tragen, sondern wie es danach weitergeht und inwiefern auch anderen Gemeinschaften davon profitieren“, sagt Darmawan. „Kunstausstellungen sind normalerweise ziemlich antisozial – das wollten wir ändern.“ Wenig überraschend, dass der westliche Kunstmarkt von diesem Ansatz nicht begeistert war. Auf die Antisemitismus-Vorwürfe seien sie als künstlerische Leitung jedoch nicht vorbereitet gewesen.



Auf einem Podium der Art Jog diskutierten (von links): Dr. Stanislaus Sunardi, Kulturwissenschaftler der Sanata Dharma Universität in Yogyakarta, Fitriani Dwi Kurniasih, Muhammad Yusuf und Setu Legi von Taring Padi, Ade Darmawan und Farid Rakun von ruangrupa.
Ganz rechts: Übersetzer der Gebärdensprache, ganz links per Bildschirm zugeschaltet: Alexander Supartono von Taring Padi. Foto: Vivien Poly

Sichtlich bewegt erzählt *Taring Padi*-Mitglied Fitriani Dwi Kurniasih, dass die Vorwürfe für sie als völliger Schock kamen. „Die Anschuldigungen wurden direkt veröffentlicht, ohne dass irgendjemand mit uns gesprochen hätte. Dabei hatten wir das Thema Antisemitismus nie im Kopf und haben diese Figuren vorher nie auf diese Weise gesehen – in dem Werk geht es um etwas ganz anderes. Aber wir haben gar keine Gelegenheit bekommen, das Bild zu erklären“, so die 41-jährige Künstlerin und Menschenrechtsaktivistin.

Das umstrittene Banner zeigt, wie Vertreter:innen des einfachen Volks über diejenigen richten, die das 32 Jahre lang regierende Militärregime Suhartos mitverantwortet haben: Soldaten, Bürokraten, Industriebosse. Zwischen einer halben und drei Millionen Menschen wurden in dieser Zeit getötet oder verschwanden in Zwangsarbeitslagern, weil sie der kommunistischen Partei angehörten oder ihr nahestanden. Zahlreiche westliche Staaten unterstützten das System gegen den verhassten Kommunismus, nicht zuletzt auch um freien Zugang zu den riesigen Rohstoffvorkommen Indonesiens zu erhalten. Darunter die USA, Australien, Großbritannien – höchstwahrscheinlich auch Deutschland und Israel.

Einige der beteiligten Staaten sind auf dem Bild als fratzenhafte Karikaturen dargestellt, ähnlich balinesischen Dämonen-Gemälden, viele Elemente erinnern an das javanische Schattentheater. Daneben sind indonesische Soldaten mit Gasmasken zu sehen, die man auch als Schweinenasen interpretieren kann. Mehrere von ihnen tragen Schriftzüge ausländischer Geheimdienste auf dem Helm, die Suhartos Militär mit Waffen versorgt haben sollen – etwa CIA, MI5, ASIO und Mossad. Auch der KGB und 007 sind dabei. Das eigentliche Problem ist die Karikatur eines orthodoxen Juden mit spitzen Zähnen und SS-Runen auf dem Hut, die vermutlich den Staat Israel darstellen soll.

Antisemitische Bildsprache: „Ein Fehler, den wir hätten erkennen müssen“

Diese Figur bedient sich antisemitischer Bildsprache aus der Nazi-Zeit, gibt *Taring Padi*-Mitglied Alexander Supartono zu. „Das war ein Fehler, den wir hätten erkennen müssen. Dafür haben wir uns entschuldigt.“ Der Dozent der Kunstgeschichte an der Napier-Universität in Edinburgh ist während der Diskussion per Video zugeschaltet. „Wir können nicht mehr genau nachvollziehen, wer diese Figur gemalt hat und wie sie in dieser Form auf das Bild gekommen ist. In hunderten anderen Werken, die in Kassel untersucht wurden, hat sich keine weitere solche Figur gefunden. Dennoch müssen wir als Kollektiv die Verantwortung dafür übernehmen.“ Sich dem Abbau des Banners zu widersetzen, wäre keine Option gewesen, damit hätte die Gruppe die ganze documenta gefährdet. „Wir lernen jetzt, was Antisemitismus aus deutscher Sicht bedeutet. Es sollte aber ein gegenseitiges Lernen sein“, sagt Supartono.

„Wir haben *People's Justice* genau hier gemalt, in diesem *Ajiyasa*, in dem wir jetzt sitzen“, erzählt *Taring Padi*-Mitglied Setu Legi, der schon bei der Entstehung des Banners vor 20 Jahren dabei war. Zu jener Zeit hatten die damaligen Student:innen die leerstehenden Gebäude der früheren Kunstakademie besetzt, in denen heute das *Jogja National Museum* untergebracht ist. Der ehemalige Campus wurde zu einem Treffpunkt der Underground-Szene, an dem man ungestört gemeinsam abhängen konnte. Hier hat sich *Taring Padi* gegründet, es gab Ausstellungen, Punkkonzerte und sogenannte Mondschein-Diskussionen. Und mittendrin wurde auch gemalt: Einige zeichneten die grob geplanten Skizzen vor, danach konnte jeder mitmalen, der oder die wollte.

Es sei daher schwierig nachzuvollziehen, ob die umstrittene Figur von nur einer Person gemalt worden sei, ob etwa jemand anders die spitzen Zähne dazugefügt habe, die auch bei den Figuren daneben zu sehen sind – und welche Intention sie dabei gehabt hätten, sagt Setu Legi. Um den Vorgang besser nachvollziehen zu können, hat der heute 51-Jährige Planungsskizzen des kollektiven Werks aus dem Archiv ausgegraben. Sie werden hinter ihm an

die Wand projiziert, während Ventilatoren die stickige Luft im vollbesetzten Zuschauer:innenraum wenigstens etwas in Bewegung halten. Die hingekritzelten Notizen zeugen vom hitzigen studentischen Eifer der *Reformasi*-Ära: Auf der einen Seite geht es um den Kampf der „Volkskultur" gegen den Mainstream, geprägt von der Hegemonie des Kapitalismus und Militarismus in Indonesien, beides ermöglicht durch den früheren Kolonialismus westlicher Mächte. Auf der anderen Seite geht es um einen ökologischen Umgang mit der Umwelt und eine Aussöhnung beider Seiten vor dem Hintergrund der blutigen Vergangenheit unter Suharto: „Gemeinsam lernen", steht an mehreren Stellen. Andere Länder oder Religionen werden nirgendwo erwähnt. „Diese Dokumentation zeigt, dass das Thema Antisemitismus bei der Planung von *People's Justice* keine Rolle gespielt hat", so Setu Legi.

Immer wieder wird während der Diskussion gefragt, warum *Taring Padi* das alte Banner überhaupt mit nach Kassel genommen und sich nicht auf neuere Werke konzentriert habe. „Wir wollten dem Publikum und vor allem anderen Künstler:innen vermitteln, was man über längere Zeit mit Kunst bewegen kann, mit großen wie mit kleinen Werken", erklärt *Taring Padi*-Mitglied Muhammad Yusuf.

„Zusammen mit dem Banner haben wir mehr als 600 neue *wayang kardus* (Pappfiguren) auf dem Friedrichsplatz ausgestellt, die hunderte Menschen aus verschiedenen Ländern in Workshops erarbeitet hatten. 400 weitere stehen immer noch vor dem Hallenbad Ost. Das klingt vielleicht einfach, war aber mehr als ein Jahr harte Arbeit. Das Ziel war, die Stimmen all dieser Menschen nach Kassel zu bringen. Es sollte eine Solidaritätsbekundung sein für die Vielfalt der globalen Gesellschaft, die so oft unterdrückt wird."

In Indonesien ist staatliche Zensur nichts Ungewöhnliches. *Taring Padi* war seit ihren Anfängen Konflikte gewöhnt, frühe Mitglieder wurden von Militärpolizisten verprügelt, ihr erstes Banner wurde von Islamisten verbrannt, ihr *Squat* von fundamentalistischen Gruppen überfallen. Sie



Ausschnitt aus dem Gemeinschaftswerk All Mining Is Dangerous von Taring Padi und dem US-amerikanischen Kollektiv Just Seeds: Die Künstler haben auf Bitte der documenta die traditionelle muslimische Gebetskappe, die hier von der javanischen Wayang-Figur Petruk getragen wird, so überklebt, dass aus der Kopfbedeckung der ebenfalls traditionelle Peci-Hut wurde. Die Befürchtung war, dass die Figur als Karikatur mit Kippa missinterpretiert werden könnte - was dann später tatsächlich auch geschehen ist. Foto: Taring Padi

hätten dadurch vermutlich weniger Angst vor Zusammenstößen, vermutet ein Zuschauer. Aber was bedeute das für andere Kunstschaffende aus Indonesien? Würden jetzt alle unter dem Label des Antisemitismus ‚verbrannt'? Müssten jetzt alle Selbstzensur üben, die in Deutschland ausstellen wolle, wo schon die Nasen von indonesischen Schattenfiguren als antisemitisch gedeutet würden?

Die Gefahr der Selbstzensur sei nach diesem Skandal zweifellos groß, antwortet Alexander Supartono. „Es besteht ein großes Risiko, dass Kunst von der Politik instrumentalisiert wird. So werden wir dazu gezwungen, noch einmal kritisch jedes Detail anzusehen, besonders hinsichtlich möglicher Zusammenhänge zwischen Postkolonialismus, Antisemitismus und kolonialem Rassismus", sagt der Kunsthistoriker, der auf Fotografie aus der Kolonialzeit spezialisiert ist.

Die kritisierten Zeichnungen stellten lediglich äußere Formen dar, in die jeder etwas anderes hineininterpretieren könne, merkt daraufhin Dr. Stanislaus Sunardi an, der als Kommentator mit auf dem Podium sitzt. Der Dozent für religiöse und kulturelle Studien an der evangelischen *Sanata Dharma Universität* in Yogyakarta erinnert daran, dass die Öffentlichkeit in Deutschland vielleicht nicht so drastische Darstellungen gewohnt sei wie die Menschen in Indonesien. „*Taring Padi* behandelt so viele Themen: von den Opfern des Schlammvulkans Lapindo bis zum Eisensandabbau an der Küste von Wates. Wenn man solch spezifische Themen in ein anderes Land trägt, ohne den Kontext genau zu erklären, besteht die Gefahr, dass dieser durchaus ‚kreativ' gelesen wird", sagt Sunardi, der auf Semantik spezialisiert ist. Daher wäre vor allem eine bessere Kontextualisierung wichtig gewesen, um falsche Lesarten zu verhindern. Dass einige deutsche Politiker:innen die Kunst allerdings nicht einmal angeschaut hätten, bevor sie sie verurteilt hätten, wäre schon erstaunlich.

Mehr Kontext, um „kreative" Lesarten zu verhindern, oder mehr Dialog mit dem Publikum?

ruangrupa-Mitglied Ade Darmawan hält dagegen, dass zu viel Erklärungen die Besucher:innen bevormunden würde. „In Deutschland wird immer vorausgesetzt, dass das Publikum nichts weiß. Alles wird bis ins letzte Detail erklärt. Wir glauben, dass Text dabei nicht viel hilft – sondern eher das direkte Gespräch." Die Erfahrungen mit den Besucher:innen vor Ort zeigten, dass die meisten gar keine Probleme mit den Werken hätten, es herrsche viel Interesse und es entwickelten sich tolle Gespräche. „Es ist als existierten zwei Welten: die eine vor Ort in Kassel und eine ganze andere in Deutschlands Medien und Politik."

Eigentlich war eine Diskussion über das Gesamtwerk *Taring Padis* auf der *documenta fifteen* geplant, am folgenden Tag sollte ein großer Umzug mit den

Pappfiguren stattfinden. Doch nach dem Abbau von *People's Justice* wurden die Veranstaltungen von der *documenta*-Leitung ersatzlos gestrichen. „Wir haben nach diesem Skandal trotzdem versucht, unsere geplanten Aktivitäten zu Ende zu führen: Workshops, Murals – und wir haben spontan eine eigene Performance aufgeführt. Wir haben gegen den Druck angekämpft, weil wir uns den Menschen gegenüber verantwortlich gefühlt haben, die an unseren Werken mitgearbeitet und deren Stimmen wir repräsentiert haben", erzählt Muhammad Yusuf. „Der positive Austausch mit den Zuschauer:innen in Kassel hat uns dabei viel geholfen. Und auch die Unterstützung durch die anderen *documenta*-Künstler:innen, für die wir sehr dankbar waren."

Nach rund drei Stunden muss das Podium beendet werden, im *Ajiyasa* geht das Abendprogramm der *Art Jog* mit einer Performance der chinesisch-stämmigen Künstlerin Agnes Christina weiter.

Die Gespräche jedoch sind noch lange nicht zu Ende, sie werden nur einige Meter weiter unter dem riesigen Banyan-Baum im Hof fortgesetzt. Die lokale Kunst-Community tut das, was sie am besten kann: ‚nongkrong' – die Kunst, so lange gemeinsam abzuhängen, bis alle Ideen ausgetauscht, die meisten Probleme gelöst und Missverständnisse geklärt sind. Die Kunst, einander trotz aller Unterschiede zu verstehen – ohne die der Vielvölkerstaat Indonesien mit seinen hunderten Ethnien, Religionen und Sprachen vermutlich schon längst auseinandergebrochen wäre. Eine Kunst, die die Deutschen auf der *documenta fifteen* hätten lernen könnten.

Die Autorin
Christina Schott hat 20 Jahre lang aus Indonesien und anderen südostasiatischen Ländern berichtet. Seit 2021 lebt die Mitbegründerin von weltreporter.net in Berlin und arbeitet als freie Journalistin.

Dieser Artikel erschien zuerst am 27. Feb. 22 im online-Magazin soa: https://suedostasien.net/kunst-als-transformative-kraft.

Tisna Sanjaya

Documenta 15 – *Lumbung* des Lebens

Ich fühle mich geehrt, als Teil der Gemeinschaft, des JAF Jatiwangi Kollektivs, an der gesegneten Veranstaltung der *documenta 15* in Kassel/Deutschland teilzunehmen.
Im Entwurf für das Treffen zur *Neuen Ländlichen Agenda* im heiligen Fridericianum gab es keinen Hinweis auf Performance-Kunst oder Ngajeprut.
Vielen Dank hierbei an Ismal Muntaha, Arief Yudi und andere.

Ich habe die *documenta* seit 1987 mehrmals gesehen, als ich noch ein echter Anfänger war und an der Freien Kunst HBK Braunschweig in Deutschland studierte.
Damals bewunderte ich die Werke von Künstlern, die die Freiheit des Ausdrucks zelebrierten, wie Joseph Beuys, Jonathan Borofsky, Claes Oldenburg, Ai Wei Wei usw. Ihre Werke sind als Denkmäler verewigt, die bis heute weiterleben, wie ein Lumbung der Lebenskunst.
Vor, während und nach der Rückkehr von der *documenta 15* in Kassel trug ich keinerlei Absicht in mir, zu verletzen, zu belehren, Hass zu verbreiten, alte Wunden aufzureißen oder arrogant auf die Freiheit des künstlerischen Ausdrucks zu verweisen jenseits der Friedensgebete von der *documenta 15*.

Mein Respekt und Dank gilt Prof. Arnold Bode und anderen, die 1955 die *documenta* in der schönen Stadt Kassel gründeten, die jedoch durch den Angriff des Zweiten Weltkriegs verwüstet wurde, weil alle die tiefste Seite der Menschheit, den Frieden, die Harmonie der Natur, das Wesen der Kornkammer des Guten, das durch den Krieg verletzt wurde, vernachlässigten. Prof. Bode hat mit der *documenta* ein Kunstereignis als Medium gegen das Vergessen geschaffen.

Was jetzt – wenn sich die *documenta 15* in der schwülen Hitze von Kassel zunehmend aufheizt durch die politischen Überschneidungen der verschiedenen Machtinteressen, aufgrund der Vernachlässigung von Respekt, Sensibilität, dem tiefsten Gefühl für die dunkle Geschichte der Deutschen, Juden, Palästinenser, auch der Indonesier selber und all jener, die in unserer Unfähigkeit, aus unseren Fehlern als Menschen, die stets gespalten und „eupleu“ oder naiv sind – zu lernen ist:
Bitte vergebt einander.

Wir, die wir erneut die Energie eines *Lumbung* des Guten erfahren, zusammen mit Hunderten von *documenta 15*-Teilnehmern, mit dem Ziel, die Kunst des *gotong royong* aus der lokalen Tradition, die zu einem neuen Angebot aus der alten Tradition wächst, die im täglichen Leben gelebt hat, zu teilen und zu senden.

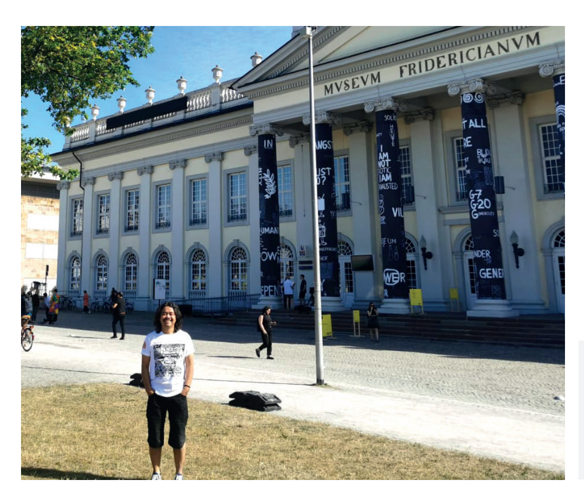
Es sollte nicht sein, dass *ruan grupa, Taring Padi, die documenta*, das palästinensische Kollektiv, die jüdische Gemeinde, die deutsche Regierung und die Medien, sowie die Kasseler Bürger getadelt werden, die mit Freude nach 5 Jahren auf die nächste *documenta* gewartet haben.

Wir sind nicht euphorisch, wir sind nicht berauscht die *documenta* zu feiern, als Freiheit der Meinungsäußerung inmitten der Flüchtlinge des russischen und ukrainischen Krieges und den Opfern des Traumas der Covid-19 Pandemie.
Behandeln wir uns gegenseitig, heilen wir gemeinsam die alten Wunden der einzelnen Nationen mit Gebeten und der Idee einer gesunden *Lumbung*-Kunst.

Der warme Beginn, der sich in 100 Tagen *documenta 15* fast entzündete, war ein großer Segen, da wir eingeladen waren, über die Werte der Freiheit des künstlerischen Ausdrucks nachzudenken, die durch die Interpretation von Kunst als Antisemitismus auf die Probe gestellt wurden.

Wenn wir aus diesem Geschehen keine Lehren ziehen, nicht nachdenken und unachtsam werden, dann werden wir zermahlen, und ebenso die *documenta*, die zu einem der Hauptzentren der zeitgenössischen Kunst in der Welt geworden ist.

Wir sollten über die Agenda des Lumbungs der einzigartigen *ruan grupa*-Kuratoren vereint sein, sowohl während des Aufenthalts in Kassel als auch nach der Rückkehr aus Kassel, sollten uns weiter vernetzen und der Umwelt, der Bildung und dem täglichen Leben zugute kommen.



Möge die *documenta* weiterhin erfolgreich und gesegnet bleiben.

Peace
TS.

Der Künstler **Tisna Sanhaya** lehrt am *Institut Teknologi Bandung* (ITB) im Bereich Bildende Kunst und Design.

Tisna Sanjaya

Documenta15 *Lumbung* Kehidupan

Saya merasa tersanjung sebagai bagian dari komunitas, kolektif JAF Jatiwangi, bisa berada di perhelatan penuh berkah *documenta15* Kassel Jerman.

Tak terbersit sedikitpun akan performance art atau ngajeprut dalam naskah KTT *New Rural Agenda* di Museum Fridericianum yg sakral.
Terimakasih Ismal Muntaha, Arief Yudi dkk.

Saya telah beberapa kali melihat langsung *documenta* sejak tahun 1987, ketika masih culun, studi di Freiekunst HBK Braunschweig Jerman.



Waktu itu sangat terkagum-kagum dengan karya-karya seniman yg merayakan kemerdekaan berekspresi seperti Joseph Beuys, Jonathan Borofsky, Claes Oldenburg, Ai Wei Wei dll.. Karya-karya mereka diabadikan menjadi monumen yg hidup hingga sekarang, bagai *Lumbung* seni kehidupan.

Ketika sebelum, selama dan setelah pulang dari *documenta15* di kota Kassel, tidak ada niat untuk menyakiti, mengajari, berujar kebencian, membuka luka lama atau pongah menunjukan kebebasan ekspresi seni melampaui do'a kedamaian di perhelatan *documenta15*.

Hormat dan syukuran untuk Prof. Arnold Bode dkk. Yg telah mendirikan *documenta* sejak 1955 di kota Kassel yg indah, namun pernah ambruk oleh gempuran perang dunia ke 2, akibat lengah semua pihak akan sisi terdalam kemanusiaan, kedamaian, keselarasan alam, hakikat dari Lumbung kebaikan yg. telah dilanggar menjadi luluh lantak perang.
Prof. Bode melalui *documenta* membuat perhelatan seni sebagai medium untuk melawan lupa.

Jika sekarang dalam cuaca terik kota Kassel, *documenta15* menjadi semakin panas oleh persinggungan politik dari ragam kepentingan kuasa akibat lalai lagi akan respek, sensitivitas, rasa terdalam dari sejarah kelam Jerman, Yahudi, Palestina, Indonesia sendiri, serta

semua yang berada dalam ketidakmampuan kita belajar dari kesalahan, sebagai umat manusia yg senantiasa rapuh nan eupleu.

Mohon saling memaafkan.

Kita yg sedang belajar kembali pada energi *Lumbung* kebaikan bersama ratusan peserta *documenta15*, tujuannya adalah saling berbagi, berkirim seni gotong royong dari tradisi kelokalan yg sedang tumbuh menjadi tawaran baru dari tradisi lama yg telah hidup dalam keseharian.

Tidak elok untuk saling menyalahkan, baik *ruan grupa, Taring Padi, documenta*, kolektif Palestina, komunitas Yahudi, pemerintah Jerman serta media ditengah warga kota Kassel yg dengan setia suka cita menunggu 5 tahunan *documenta*.

Kita tidak sedang euforia, mabuk untuk merayakan *documenta*, sebagai kebebasan berekspresi diantara para pengungsi akibat perang saudara Rusia dan Ukrania serta korban trauma Pandemi Covid 19.

Mari kita saling mengobati, menyembuhkan bersama luka lama masing-masing bangsa dengan do'a dan gagasan seni *Lumbung* yg menyehatkan.

Awalan hangat yg hampir jadi bara dari 100 hari perhelatan *documenta 15* adalah berkah yg luar biasa, kita diajak merenung, kontemplasi akan nilai2 kebebasan berekspresi seni, diuji oleh tafsir seni sebagai antisemitsm.

Jika dari kasus ini kita tidak dapat mengambil hikmah, tafakur dan lengah lagi serta sompral... Maka bubuk remuklah kita dan *documenta* yg telah menjadi salah satu kiblat seni kontemporer dunia.

Kita harus kompak via agenda-agenda *lumbungers* dari Kurator *ruan grupa* yg unik, baik selama di Kassel maupun setelah pulang dari Kassel, harus terus berjejaring dan bermanfaat utk lingkungan, pendidikan kehidupan sehari hari.

Semoga *documenta* tetap berjaya dan barokah.
Amin YRA.

Peace
TS.



Peter Berkenkopf *„Vorbeiziehendes Flimmern"*
Zeichnung, 2022

Rüdiger Siebert

Die farbige Urkraft des Malers Affandi

Yogyakarta als Stadt der Künste lädt zum Bummeln ein. Die bunte Vielzahl der Batikboutiquen und Studios junger Maler im dörflichen Viertel von Taman Sari und in den Seitenstraßen zur Jalan Malioboro muss man für sich selbst entdecken; schauen, handeln, vielleicht kaufen. Man wird feststellen, dass ein Unterscheidungsmerkmal zwischen den noch nicht renommierten und den bereits arrivierten Künstlern die Preisschilder sind: erstere geben ihren Wert in Rupien, letztere in amerikanischen Dollar an. Dem prüfenden Auge bleibt es vorbehalten, eigene Qualitätsmaßstäbe anzulegen.

Einen unbestrittenen Ehrenplatz im indonesischen Pantheon der schönen Künste nimmt schon seit langem der Maler Affandi ein. Das von ihm eingerichtete Museum an der Straße nach Solo, ein paar Kilometer von Tugu ostwärts am Gajah-Wong-Fluss gelegen, vermittelt einen Ünerblick über sein Lebenswerk und das malerische Schaffen seiner Tochter Kartika. So unverkennbar Affandis Malweise, so eigenwillig ist auch sein Museum: eine halbrunde, grüngestrichene Halle, luftig, avantgardistisch, höhlenartig; ein Musentempel der Stille direkt neben der verkehrsreichen Straße zwischen Yogyakarta und Solo.

1907 ist Affandi in Cirebon geboren worden (Tag und Monat hat er selbst nicht benennen können); nach langer Krankheit star er am 23. Mai 1990 und liegt neben seinem Museum begraben. Die kunstgeschichtliche Etikettierung, er sei ein Expressionist, wies er – solcher Schubladenzuordnung abhold – lächelnd mit dem Hinweis zurück, er sei ein Menschenfreund, Humanitarian, sonst nichts. Unter den zahlreichen zeitgenössischen Malern Indonesiens, die wie er viele Anregungen aus dem westlichen Europa aufnahmen – Affandi nennt für sich Toulouse-Lautrec und Renoir als Vorbilder -, ist er einer der wenigen, die in ihren Werken die Kulturen zweier Kontinente schöpferisch zu Neuem vereinten. Ganz Javaner, der nie die Verlässlichkeit der Traditionen verloren hat, bezeichnete er die Wayang-Figur Sukasrana als jenes Leitbild, mit dem er sich identifizierte: ein hässlicher Dämon von edlem Charakter. Affandi war schon zu Lebzeiten eine Legende. Motive seiner Bilder wurden in den vierziger Jahren der Unabhängigkeitsbewegung zu Symbolen der Freiheit stilisiert. Von den frühen Ölporträts, die ähnlich wie bei Bildern von Kokoschka unter die Haut der dargestellten Personen blicken lassen, bis zu den späten Werken mit der Farbgewalt eines van Goghsreicht die Spanne seines außerordentlichen Künstlerlebens.

Affandi hat niemals eine formale Ausbildung abgeschlossen, war in Indien, Westeuropa und den USA auf Studienreisen gewesen; ein Vollendeter aus sich selbst heraus, von singulärer Größe auch in der indonesischen Kunstszene, nachgeahmt, doch unerreichbar. Noch als Achzigjähriger bekannte er, längst im Zenith weltweiter

Anerkennung, er sei nie mit seinen Bildern zufrieden und müsse weiter hart daran arbeiten, um endlich herauszufinden, wie man anständig male. Gerade von den späteren Bildern geht eine Dynamik aus, die den Betrachter immer wieder fasziniert.

Affandi drückte seine Farben direkt aus der Tube auf die Leinwand, spachtelte, verrieb mit dem Handballen, Handrücken; er benutzte nur selten einen Pinsel. Die sinnlich-leibliches Art des Schaffens ist sichtbar. Was immer Affandi malte, oder besser: mit eruptiver Kraft auf die Leinwand warf und drückte, ist von einer aus innen strömenden Urgewalt des Lebens bestimmt. Jedes Bild hat eine abstrakte Tiefe, die weit hinter dem gegenständlich erkennbaren Motiv liegt. „Ich bin der glücklichste Mann der Welt“, hatte Affandi von sich gesagt, „wenn ich male, bin ich vollkommen glücklich. Dann gibt es für mich nur noch drei Dinge: Gott, mein Motiv und mich selbst.“

Wenn Affandi, wie viele seiner Kollegen die uralten Wayang-Vorbilder aufgriff, dann wurde bei ihm daraus eben nicht die neuerliche Reproduktion längst Geschautem, sondern der dämonische, von Not und gleichermaßen unerschütterlichem Mut angetriebene Lebenskampf Indonesiens und seiner Millionen Menschen. Bei seinen Hahnenkämpfen fliegen die Federn über den Bilderrahmen hinaus; und das Duell gewinnt existentielle Dimensionen.

Affandis Landsleute verstehen die Botschaft. Bei einem meiner Besuche im Museum bat ich den Becak-Fahrer, der mich hergebracht hatte, er möge warten. Doch der junge Mann, der mir unterwegs gesagt hatte, er kenne keine Bilder von Affandi, folgte mir in die Halle und stand mit einem Male gebannt vor den Gesichtern, Tänzern, Blumen, Dämonen, Hähnen. Der Mann war einer von den kleinen Leuten von Yogyakarta, ungeübt bei solchem Anblick, ungeschult bei der Bewertung von Kunst. „Das ist ja großartig“, flüsterte er spontan, sichtlich beeindruckt.

Aus:
Rüdiger Siebert: *Java – Bali. Eine Einladung.* Prestel-Verlag 1991

Tanja Gref

Kunst als transformative Kraft

Südostasien/Deutschland – **Die documenta fifteen betritt im Sommer 2022 Neuland. Erstmals kuratiert mit ruangrupa aus Indonesien ein Kollektiv die Kunstschau. 54 internationaleKünstler*innen und Kollektive gestalten die documenta mit, von denen zehn aus Südostasien kommen. Wir stellen sie vor:**



Mitglieder des Künstlerischen Teams und ruangrupa vor dem ruruHaus, v.l.n.r. Lara Khaldi, Iswanto Hartono, Gertrude Flentge, Mirwan Andan, Frederikke Hansen, Julia Sarisetiati, Reza Afisina, Ajeng Nurul Aini, Ade Darmawan, Indra Ameng. © Nicolas Wefers

Vom 18. Juni bis zum 25. September 2022 findet in Kassel die mittlerweile fünfzehnte *documenta* statt. Die alle fünf Jahre unter wechselnder künstlerischer Leitung abgehaltene Kunstschau gilt als eine der wichtigsten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst weltweit.

Für 2022 wurde das in Jakarta, Indonesien, ansässige Künstlerkollektiv *ruangrupa* einstimmig zur künstlerischen Leitung der *documenta* gewählt. Schon die Art der Bekanntgabe der mitwirkenden Künstler*innen im Oktober 2021 war ungewöhnlich: *ruangrupa* veröffentlichte die Namen nicht etwa zuerst als Pressemitteilung oder auf ihrer eigenen Website, sondern im Kasseler Obdachlosenmagazin Asphalt.
Neben *ruangrupa*, die auch mit einem eigenen Projekt auf der documenta vertreten sein werden, gestalten neun weitere Künstler*innen und Kunstkpllektive aus Südostasien die Kasseler Kunstschau mit:

ruangrupa und Gudskul

Die Künstler*innen von *ruangrupa* (übersetzt etwa: gestaltender Raum, kurz: *ruru*) verfolgen in ihrer Kunst einen ganzheitlichen Ansatz, der soziale, räumliche und persönliche Praxis miteinander verknüpft und in starker Verbindung mit der indonesischen Kultur steht, in der Freundschaft, Solidarität und Gemeinschaft eine wichtige Rolle spielen.



*Das Kollektiv ruangrupa, v.l.n.r. Daniella Fitria Praptono, Julia Sarisetiati, Ade Darmawan, farid rakun, Iswanto Hartono, Mirwan Andan, Reza Afisina, Indra Ameng, Freund*in, Ajeng Nurul Aini © Saleh Husein*

Das Konzept, das *ruangrupa* der *documenta fifteen* zugrunde legt, bezieht sich auf die Werte und Ideen von *lumbung*, einer gemeinschaftlich genutzten Reisscheune. Diese verkörpert die Grundsätze von Kollektivität, Ressourcenaufbau und gerechter Verteilung, die im Mittelpunkt der kuratorischen Arbeit stehen und das gesamte Ausstellungskonzept prägen (vgl. auch Artikel von Christina Schott, https://suedostasien.net/kunst-und-leben-sind-nicht-voneinander-zu-trennen/).

ruangrupa übernimmt nicht nur die künstlerische Leitung, sondern ist auch selbst mit einem Projekt auf der *documenta fifteen* vertreten. Gemeinsam mit den zwei ebenfalls in Jakarta ansässigen Kollektiven *Serrum* und *Grafis Huru Hara*, hat *ruangrupa* 2018 die dem Wissensaustausch gewidmete Bildungsplattform *Gudskul* ins Leben gerufen wurde. *Gudskul* versteht sich selbst als eine Art Ökosystem in dem Menschen aus unterschiedlichen

Bereichen zusammenarbeiten. Hier treffen Künstler*innen, Forscher*innen, Musiker*innen, Filmemacher*innen und viele weitere Kreative aufeinander. Teilen und Zusammenarbeiten, sowie die Förderung der Eigeninitiative im Kollektiv, sehen die Mitglieder von *Gudskul* als wesentlich für die Weiterentwicklung der gegenwärtigen Kunst- und Kulturszene in Indonesien an.

Jatiwangi Art Factory

Die Jatiwangi Art Factory (JaF), ein 2005 ebenfalls in Indonesien gegründetes Kollektiv, untersucht, wie zeitgenössische Kunst und kulturelle Praktiken mit dem lokalen Leben in ländlichen Gebieten kontextualisiert werden können. Mit ihrem Projekt *Kota Terakota* (Die Terrakota-Stadt) markierte JaF im Jahr 2005 einen Neubeginn für Jatiwangi und seine Bewohner*innen. Mit Bezug zur Geschichte Jatiwangis in Westjava, wo zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts durch den Abbau von Ton die größte Ziegelindustrie Südostasiens entstand, ermutigten sie Bewohner*innen, gemeinsam mit *JaF* diesen Ton zu nutzen, um Kunst und Kultur zu erschaffen und ein kollektives Bewusstsein und eine gemeinsame Identität zu entwickeln.
Unter Einbeziehung und Mitwirkung der lokalen Bevölkerung organisiert *JaF* seitdem Festivals zu denen Kunst- und Kulturschaffende aus verschiedenen Disziplinen und Ländern



Keramik-Musikfestival der Jatiwangi Art Factory, 2021, © JaF-Dokumentationsteam

eingeladen werden, mit den Dorfbewohner*innen zu leben, zu interagieren und zusammenzuarbeiten, um das Leben der Landbevölkerung von Jatiwangi hautnah mitzuerleben. Alle Beteiligten sind eingeladen, etwas zu erschaffen, das später viele Menschen repräsentiert oder gemeinsam erprobt wird.

Agus Nur Amal PMTOH

Agus Nur Amal PMTOH nutzt erzählerische Performances und Kunstobjekte, um Wissen, Konfliktlösungsansätze und Wege der Traumaverarbeitung mit seinem Publikum zu teilen. Agus kehrte nach seinem Theater-Studium am *Jakarta Institute of Arts* in seine Heimat Aceh an der Nordspitze von Sumatra zurück, um dort die Kunst des Geschichtenerzählens zu erlernen. Seine Performances behandeln Themen von Politik über Katastrophenbewältigung bis hin zur Gesundheitsversorgung der Landbevölkerung.



„Prehistoric Making in Progress“ – Werk von Agus Nur Amal PMTOH, ©Agus Nur Amal PMTOH

Agus nutzt Alltagsgegenstände und Interaktion mit dem Publikum, um seine Geschichten dem Publikum näher zu bringen. Seinen selbst kreierten Fernsehsender *TV Eng Ong* nutzt er als Bühne für seine Kunst. Seine Geschichten erzählt Agus auch im nationalen indonesischen Fernsehen und auf internationalen Bühnen.

Taring Padi

Taring Padi ist ein 1998 als Antwort auf die gesellschaftspolitischen Umwälzungen der indonesischen *Reformasi*-Ära [Zeit nach dem Rücktritt von Diktator Suharto] gegründetes Kunstkollektiv aus Yogyakarta, das Kunst als Instrument für politischen Ausdruck und

Bildung für alle nutzt. *Taring Padis* erklärtes Ziel ist es den demokratischen Wandel in Indonesien voranzutreiben, indem es Offenheit, sozialen Wohlstand, die Souveränität des Volkes, Generationen- und Geschlechtergerechtigkeit, die Anerkennung der Menschenrechte, sowie Umweltschutz vorantreibt (vgl. auch Solidarität mit künstlerischen Mitteln in Südostasien, 1/2019 https://suedostasien.net/solidaritaet-mit-kuenstlerischen-mitteln/).



Papp-Figuren, die mit Gemeinschaften erarbeitet und dann im öffentlichen Raum sichtbar gemacht werden, gehören zu den partizipativen Kunstformen des Kollektivs Taring Padi. © Christina Schott

Taring Padi versteht sich als kulturaktivistische Organisation, deren Mitglieder eine Vielzahl von Bildungshintergründen aufweisen. Mitglieder ohne vorherige Kunsterfahrung lernen informell und nehmen an Diskussionen teil, die von *Taring Padi* zu einer Vielzahl nationaler und internationaler Themen organisiert und moderiert werden. Kunst – in Form von Bannern, Postern, Papp-Skulpturen und Broschüren – wird bei *Taring Padi* kollektiv erschaffen (vgl. auch *Das Verständnis indonesischer Kollektivität*, https://suedostasien.net/das-verstaendnis-indonesischer-kollektivitaet/).

Arts Collaboratory

Das *Arts Collaboratory* (AC) bezeichnet sich selbst als ein translokales Ökosystem, das aus 25 verschiedenen Organisationen aus der ganzen Welt besteht, die sich auf Kunstpraktiken, Prozesse des sozialen Wandels und die Zusammenarbeit mit Gemeinschaften außerhalb des Kunstbereichs konzentrieren. Es ist ein radikales Experiment zur Erforschung der Möglichkeiten von Kunst und sozialer Transformation, dessen Mitglieder gemeinschaftlich organisiert sind. Mit künstlerischen und kuratorischen Praktiken setzen sie sich in ihrem jeweiligen Kontext für sozialen Wandel und Nachhaltigkeit ein. Die im Netzwerk aktiven Organisationen kommen vornehmlich aus dem Nahen und Mittleren Osten, Afrika, Lateinamerika, Europa sowie aus Asien. Aus Südostasien sind zwei indonesische Organisationen im *Arts Collaboratory* vertreten: *ruangrupa* und *KUNCI - die Schule unsachgemäßer Bildung* aus Yogyakarta, https://www.kunci.or.id/ (vgl. auch *Das Verständnis indonesischer Kollektivität*, https://suedostasien.net/das-verstaendnis-indonesischer-kollektivitaet).

Die Denk- und Lebensweise des Netzwerks ist geprägt von dem Ziel, kapital- und produktivitätsorientierte Arbeitsmethoden aktiv zu verlernen. Ihre künstlerischen Projekte reichen von Residency- und Austauschprogrammen über kuratorische Forschung bis hin zu gemeinschaftlichen Aktionen und Publikationen. So will das Kollektiv politische und sprachliche Grenzen überwinden und eine radikale Vorstellungskraft entwickeln. Zu den bisherigen Projekten des *Arts Collaboratory* zählen *Territories 2.0, Here and Now, Minga, Exploring Utopia, Scattered Seeds, AC School* und *Falling Off to the Periphery.*

Nguyen Trinh Thi

Die in Hanoi (Vietnam) ansässige *Nguyen Trinh Thi* ist eine unabhängige Filmemacherin und Video-/Medienkünstlerin. In ihrer vielfältigen Arbeit verschwimmen die Grenzen zwischen Film und Videokunst, Installation und Performance. Dabei untersucht sie die Rolle der Erinnerung in Aufarbeitungsprozessen und befasst sich mit der Stellung von Künstler*innen in der vietnamesischen Gesellschaft. Immer wieder kommen die Themen Geschichte, Erinnerung, Repräsentation, Landschaft, Indigenität und Ökologie in ihren Werken vor.

Mithilfe von Montagetechniken führt Nguyen verschiedene Medien zusammen und schafft so etwas Neues. Sie vereint gekonnt eigene Ton- und Bildaufnahmen mit gefundenem Filmmaterial sowie Postkarten, Fotografien, Wochenschauen, Hollywoodfilmen und ethnografischen Aufnahmen.



Nguyen Trinh Thi bei Tonaufnahmen auf einem Jarai-Friedhof in der Provinz Gia Lai im Zentralen Hochland Vietnams (2020). *© Jamie Maxtone-Graham/Courtesy Nguyen Trinh Thi*

Nguyen studierte Journalismus, Fotografie, internationale Beziehungen und ethnografischen Film in den USA. Ihre Filme und Videokunstwerke wurden bereits auf zahlreichen Festivals und Kunstausstellungen gezeigt. Nguyen ist außerdem Gründerin und Direktorin des 2009 gegründeten *Hanoi DOCLAB*, einem unabhängigen Zentrum für Dokumentarfilm und Bewegtbildkunst.

Nhà Sàn Collective

Das Künstler*innenkollektiv *Nhà Sàn Collective* (NSC) stammt ebenfalls aus Hanoi. Mit seinem Namen bezieht sich das Kollektiv auf den 1998 in Hanoi gegründeten und von Künstler*innen geführten Ausstellungsraum *Nhà Sàn Studio*, den ersten gemeinnützigen experimentellen Kunstraum Vietnams. Seit 2013 arbeiten die Künstler*innen von NSC als eigenständiges Kollektiv. Seit der Schließung des *Nhà Sàn Studios* 2011 ist eine junge Künstler*innengeneration mit



*Nhà Sàn Collective – Künstler*innen kommen 2018 im Nhà Sàn in Hanoi zum vietnamesischen Neujahrsfest zusammen. © Nhà Sàn Collective*

mobilen Aktionen und Guerilla-Projekten im öffentlichen Raum, sowie durch Projekte mit internationalen Instituten aktiv.

Seither versucht das NSC die Grenzen des Ausdrucks in Vietnam auszuloten und eine Unterstützungsplattform für junge Künstler*innen anzubieten. In öffentlich zugänglichen Räumen, die sich nicht auf einen physischen Ort beschränken, organisiert das *Nhà Sàn Collective* regelmäßig Ausstellungen, Workshops, Filmvorführungen, Vorträge und Veranstaltungen. Mit ihrer Arbeit möchte das NSC Austausch, Entfaltung und Kontakte fördern. Das Kollektiv versteht sich als Ort, der offen ist für Unfertiges und Unerwartetes.
Die Künstler*innen vertreten eine Just-do-it-Haltung, die nicht immer Antworten parat hat. Die wichtigsten Projekte des Kollektivs sind unter anderem *Skylines With Flying People*, das *IN:ACT Performance Art Festival sowie Queer Forever!* und das *Emerging Artists Programme.*

Kiri Dalena



Die Künstlerin Kiri Dalena.
© Kimberly de la Cruz

Die philippinische Künstlerin und Filmemacherin *Kiri Dalena* verarbeitet in ihren Werken die anhaltende soziale Ungleichheit und macht ihren Einsatz für die Wahrung der Menschenrechte zur Grundlage ihrer Kunst. Dabei setzt sie sich mit der Gegenwart und der Vergangenheit der Philippinen, wie dem philippinisch-amerikanischen Krieg, auseinander.

Kiri studierte *Human Ecology* an der *University of the Philippines Los Baños* und *16mm Documentary Filmmaking* am *Mowelfund Film Institute.*
Seit ihrer Studienzeit verbindet sie Kunst und Aktivismus. Sie ist Mitglied der philippinischen Menschenrechtsorganisation KARAPATAN.
Kiri arbeitet aktiv in Kollektiven mit. Seit 2016 ist sie Teil von RESBAK *(Respond and Break the Silence Against the Killings)*, bis 2008 war sie bei *Southern Tagalog Exposure* aktiv. Ihre Arbeiten wurden bereits weltweit ausgestellt.

Sa Sa Art Projects



Eröffnungsperformance von Breath: Graduate Exhibition of Contemporary Art Class, Sa Sa Art Projects in Phnom Penh, 2020. © Sa Sa Art Projects

Sa Sa Art Projects ist eine kambodschanische Künstler*-innen-Initiative, die sich experimentellen und kritischen zeitgenössischen Kunstpraktiken widmet. *Sa Sa Arts Projects* versucht, der fehlenden Infrastruktur für zeitgenössische Kunstausbildung und -förderung in Kambodscha entgegenzuwirken und schafft eine Raum für kritische Diskussionen. Die Initiative hat eine lose Organisationsstruktur und versucht stets, sich organisch weiterzuentwickeln und an veränderte Kontexte und Bedürfnisse der Communities anzupassen.

Die Initiative wurde 2010 vom kambodschanischen Kunstkollektiv *Stiev Selapak* gegründet und bis 2017 von dem historischen und lebhaften Apartmentkomplex aus betrieben (vgl. auch Artikel von Kathrin Eitel). An seinem neuen Standort engagiert sich *Sa Sa Art Projects* für junge kambodschanische Künstler*innen und Kunstabsolvent*innen und will gleichzeitig durch kreative Bildungsprogramme, Ausstellungen und anderer Angebote in einen tieferen Dialog mit Künstler*innen in ganz Asien treten.

Baan Noorg Collaborative Arts and Culture

Die von thailändischen Künstler*innen betriebene Initiative *Baan Noorg Collaborative Arts and Culture* hat eine grundlegende Strategie zur Entwicklung von Gemeinschaften und ein Unterstützungsprogramm für Künstler*innen im Bezirk Nongpho, Ratchaburi entwickelt.

Baan Noorg betreibt das alternative interdisziplinäre Kunstprogramm OFF LAB und untersucht die Bedeutung zeitgenössischer Kunst- und Kulturproduktion für lokale und globale Gemeinschaften. OFF LAB fungiert als alternative Lernplattform für theoretische und



*Im documenta-Projekt Skate to milk bringt Baan Noorg Skateboarder*innen und Milchbäuer*innen zusammen und geht der Frage nach, wie eine neue Art von Landwirtschaft gelingen kann. © Krittaporn Mahaweerarat*

praktische Auseinandersetzung mit sozialen Bedingungen und Gemeinschaften. Das Projekt ist eine Fallstudie zur Erforschung und Entwicklung von gesellschaftlichem Engagement, sozialer, kultureller und zeitgenössischer Praxis aus verschiedenen Fachgebieten. Ziel ist es, herauszufinden, wie ein besseres Zusammenleben in Gemeinschaften – lokal und global – funktionieren kann.

Was alle Künstler*innen und Initiativen der *documenta fifteen* verbindet, ist die ganzheitliche Herangehensweise, soziale, räumliche und persönliche Praxis in ihrer Kunst zu verknüpfen. Viele der Künstler*innen arbeiten mit einem aktivistischen, partizipativen Ansatz, dadurch stellen sie die Bedeutung von Kunst und Kultur für die Transformation von Gesellschaft heraus.

Dieser Artikel erschien zuerst am 27. Feb. 2022 im Online-Magazin Südostasien
https://suedostasien.net/kunst als transformative kraft

Tanja Gref hat Soziologie und Ethnologie in Mainz und Seoul studiert. Aktuell absolviert sie den Masterstudiengang Internationale Migration und Interkulturelle Beziehungen an der Universität Osnabrück. Ihr besonderes Interesse gilt transnationalen Praktiken, insbesondere dem transnationalen Anti-Imperialismus und Feminismus.

Sabine Müller

Jatiwangi art Factory

Interview mit Muhamad Ilham Samudra

***Jatiwangi art Factory* – ein Kollektiv, das Menschen weltweit unter einem „Ziegeldach" zusammenbringt und sich kooperativ und künstlerisch für den nachhaltigen Schutz des ländlichen Raumes stark macht.**

Jatiwangi art Factory wurde im September 2005 als eine gemeinschaftsbasierte Organisation gegründet. Ihre Projekte und Programme sind von der Frage geleitet, wie zeitgenössische Kunst und kulturelle Praktiken mit dem Leben der lokalen Bevölkerung in einem ländlichen Gebiet wie im westjavanischen Bezirk Jatiwangi auf nachhaltige und soziale Weise zusammengeführt werden können. Dabei geht es sowohl um gestalterische Arbeit, das gemeinsame Entwickeln von Ideen und Perspektiven als auch um das von und miteinander Lernen. Das Kollektiv war auf Einladung von *ruangrupa*, dem Kunstkollektiv aus Jakarta, das die künstlerische Leitung der *documenta 15* bestritt, in Kassel vertreten. Wir sprachen im Hübner-Areal, wo das Kollektiv ausstellte und Veranstaltungen organisierte, mit Muhamad Ilham Samudra, einem der Künstler bei JaF.

Sabine Müller: Der Standort der *Jatiwangi art Factory* oder kurz *JaF* befindet sich in einer Ziegelei im Dorf Jatisura, Bezirk Jatiwangi, Landkreis Majalengka, Provinz Westjava. Was zeichnet den Standort aus bzw. was ist das Besondere dieser Region?

Ilham: *Die Region um Jatiwangi ist bekannt für seine großen Tonvorkommen. Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts entstand hier durch den Abbau von Ton die größte Ziegelindustrie Südostasiens. Bis heute ist dieser Wirtschaftszweig prägend für die Region. Die Menschen hier gehen vor allem Tätigkeiten in zwei Wirtschaftszweigen nach, der eine liegt im Reisanbau und der andere in der Produktion von Dachziegeln. JaF nutzt eine Ziegelei aus dieser Anfangszeit, die bis heute Baumaterialien wie Ziegelsteine oder Dachziegel produziert. Das Material Ton ist Grundlage für viele kreative, künstlerische Arbeiten.*
Die indonesische Regierung wie auch die Kommunen wollen Jatiwangi als modernes Industrieregion ausweisen. 2015 wurde dort bereits eine Mautstraße und im Jahr 2019 ein internationaler Flughafen gebaut. Zunehmend bauen große, auch internationale Unternehmen neue Fabriken, wahrscheinlich werden etliche weitere folgen. Hintergrund ist, dass die Regierung Ton und Terrakotta zur regionalen Identität Majalengkas gehörig erklärt hat. So entstehen derzeit immer mehr „Jebor" genannte Fabriken, in denen Dachziegel, Ziegelsteine und andere Produkte aus Ton hergestellt werden.

Wie hat sich die *JaF* entwickelt?

Jaf war eine von zahlreichen in der Region ansässigen Jebor oder Ziegeleien. Sie gehörte der Familie von Arief Yudi,

der in Bandung, der Provinzhauptstadt Westjavas, an der Akademie für Kunst und Tanz studierte und sein Kunststudium 1998 abschloss. Die Fabrik musste aufgrund wirtschaftlicher Herausforderungen zwischenzeitlich schließen und Arief Yudi kehrte nach Jatisura zurück, um sich unter anderem um die Belange der Fabrik kümmern zu können. Gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Ginggi Syarief Hasyim und seiner Frau Yuma Loranita Theo errichtete er am Standort der Fabrik ein kreatives Zentrum und widmete die Ziegelei in einen Kunstort um und ließ JaF im Jahr 2005 offiziell als Organisation registrieren.

Inzwischen veranstaltet JaF unter anderem ein Video- und ein Musikfestival sowie unterschiedliche Diskussionsreihen. Auf dem Gelände wird ein Residenz-Programm angeboten und ein TV- und Radiosender betrieben. Einige Mitglieder leben auf dem Gelände der Ziegelei, insbesondere Jüngere, die noch keine Familie haben. Für die Festivalprogramme leben teilnehmende Gäste ebenfalls dort. Während ihres Aufenthalts treten sie in engen Austausch mit den Bewohnern der JaF, aber auch mit der lokalen Bevölkerung. Das ist schon etwas Besonderes in der Kunstwelt.

Sämtliche Veranstaltungen und Programme werden gemeinschaftlich geplant, organisiert und durchgeführt. JaF versteht sich als Forum, als Raum, der jedem offen steht. Jeder kann herkommen und sich mit seiner Arbeit in Beziehung zur Region auseinandersetzen. Es gibt eine einzige Bedingung: Mindestens ein Mensch aus der Bevölkerung Jatiwangi muss in die durchgeführten Projekte miteinbezogen werden.

Wie waren die Reaktionen aus der Bevölkerung in Jatiwangi und der Umgebung auf die Aktivitäten der *JaF*? Hat sich im Laufe der Zeit etwas geändert?

Von Anfang an bis heute haben uns die Einwohner von Jatiwangi immer unterstützt und sie waren praktisch in jede unserer Aktivitäten involviert. Ebenso umgekehrt: Wenn Leute aus Jatiwangi etwas vorhaben oder planen, unterstützen wir und unsere Gäste das. Wir helfen dort, wo Hilfe gebraucht wird. Besser ausgedrückt: Es gibt keine Trennlinie zwischen den Einwohnern des Dorfes oder der Gemeinde. JaF ist selbst Teil der Gemeinde. Inzwischen gibt es JaF seit 17 Jahren.

Wie können Interessierte an Programmen/Aktivitäten der *JaF* teilnehmen oder einbezogen werden?

JaF steht einfach jedem offen. Es gibt sehr viele Angebote oder Gelegenheiten, bei denen man mitmachen kann oder bei denen man von anderen lernen kann.
Ich persönlich zum Beispiel habe anfangs einfach bei JaF neugierig vorbeigeschaut. Ich selbst komme aus Jatisura. Zu der Zeit habe ich in einer Druckerei gearbeitet. Dann hat mich ein Freund, der Mitglied bei JaF ist, gefragt, ob ich auf dem Gelände an einem Projekt mitarbeiten

möchte. Das Angebot habe ich angenommen und heute lebe ich dort.

Wie sieht die Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen aus? Wer engagiert sich regelmäßig bei *JaF*-Programmen oder wer besucht zum Beispiel oft Veranstaltungen bzw. ist in *JaF*-Veranstaltungen/Programmen involviert?

Es sind immer unterschiedliche Künstler-innen an JaF-Veranstaltungen beteiligt. Wir bieten auch ein Residenz-Programm für Künstler*innen von außerhalb des Bezirks oder aus dem Ausland an. Sie kommen nach Jatiwangi und beteiligen sich an unseren Veranstaltungen sowie an Projekten in und von der Gemeinde.*
Ein Beispiel für ein kollaboratives Programm ist der Betrieb des Radio- und des Fernsehsenders. Hier wird z.B. gemeinsam mit interessierten Menschen von außerhalb an der Programmentwicklung oder am Konzept gearbeitet.

Ein Beispiel für das partizipative Arbeiten ist die Ausstellung Tahun Tanah 4. Ein Künstler und ein Kollektiv haben das Projekt eines „wandernden Brennofens für Keramik“ geschaffen. Hier wird ein mobiler Brennofen durch das Dorf und von Dorf zu Dorf bewegt. Die Bewohner können selber Haushaltswaren aus Ton formen und in dem Ofen brennen bzw. brennen lassen. Die Idee dahinter: Jedes Haus hat selbst gefertigte Unikate von Tonwaren und Geschwirr.

Weitere langfristige Projekte, auf die wir zur Zeit besonderes Augenmerk legen, sind außerdem Kota Terakota, Perhutana und die New Rural Agenda.

*Das Projekt Kota Terakota markiert den Beginn einer neuen Kultur mit dem Werkstoff Ton. Nach den Wünschen und gemeinschaftlichen Vereinbarungen der Bewohner*innen werden Umgestaltungen im Ort realisiert. In diesem Sinne steht Kota Terakota nicht nur für „terra“, das Material, sondern auch für das Land, das Gebiet und die Idee.*

*Die New Rural Agenda hat JaF für die documenta fifteen entwickelt. Es handelt sich um ein transnationales Gipfeltreffen von Netzwerken ländlicher Gemeinschaften. Dem Gipfeltreffen geht die New Rural School voraus, eine Reihe von Veranstaltungen zum Austausch von Wissen und Erzählungen in Form von Konferenzen, Amateur*innenfunkgesprächen und der Publikation Bulletin Rural School. Jede*r kann an der Zukunft der eigenen Gemeinschaft mitarbeiten.*
*Im Rahmen der New Rural Agenda-Konferenz in Kassel wurde auch der Piagam Martabat Penghuni Bumi erarbeitet: der Vertrag über die Würde der Erdbewohner*innen.*

Stichwort „*documenta*", *JaF* wurde vom Kurator*innenkollektiv *ruang rupa* zur documenta 15 eingeladen. Wie kam es dazu und was war in Kassel auf der Ausstellung zu sehen?

Von Anfang an praktizierte JaF das Prinzip „lumbung" und ich denke, dass dieses Miteinander in der kreativen Arbeit unseres Kollektivs gemeinsam mit der Bevölkerung und anderen Menschen den Aus-schlag für die Einladung nach Kassel gab. Unsere Ausstellungen und unsere Aktivitäten fanden im Hübner-Areal statt.

*Die Arbeit, die wir auf der documenta15 präsentierten, ist insbesondere die New Rural Agenda, in der wir Entscheidungen bzw. Resolutionen zum Leben im ländlichen Raum diskutieren. Am 21. Juni 2022 haben wir die New Rural Agenda/ Planetary Summit-Konferenz im Museum Fridericianum abgehalten. Für diese Konferenz haben wir auch Vertreter unterschiedlichster Körperschaften eingeladen: die UNO, kommunale und nationale Regierungen, regionale Gemeinschaften, Lumbung-Mitglieder, Lumbung-Künstler*innen, Kasseler Ökosysteme und Beobachter, Vermittler, Dorfvertreter und nicht-humane Lebewesen. Im Anschluss an die Konferenz fand ein Rampak Genteng statt, um die Vereinbarung zu besiegeln. Bei der Zeremonie Rampak Genteng schlagen viele Personen zu Instrumenten umfunktionierte Dachziegel, um eine kollektive Stellungnahme abzugeben. Seit 2012 wird diese Zeremonie alle drei Jahre in Jatiwangi abgehalten. In Kassel haben mehr als 200 Personen aus der Stadt und Besucher von außerhalb teilgenommen.*

Im Hübner-Areal haben wir darüber hinaus unterschiedliche Programme und Projekte, die wir an unserem Standort in Jatiwangi durchführen, sowie die Weiterführung der New Rural Agenda präsentiert. Wir kaufen Land und nutzen es als sogenannte Bank Tanah oder „Landbank", die als Landreserve für die Zukunft dient. Wir führten die Zeremonie Asak Bumi von Yumma Loranita durch. Außerdem haben wir das Perhutana-Marketingbüro eingerichtet: Wir haben ein acht Hektar großes Land inmitten eines Industriegebiets urbar gemacht, das künftig als Wald von der Gemeinschaft genutzt werden soll. Die Band Lair hat eine „1000 ++ KM Terrakotta-Trail-Tour" geboten; dann gab es den Überraschungsmarkt Apamart. Die Terracotta Embassy schafft eine Verbindung zwischen unterschiedlichen internationalen Initiativen/Kollektiven für künftige Kollaborationen.

In der Ausstellungshalle war eine Installation des in Bandung lebenden Künstlers Tisna Sanjaya live zu sehen. Später konnten sich Besucher die Videodokumentation und die entstandenen Objekte anschauen. Was ist der Hintergrund für diese Installation?

Alle drei Jahre richten wir die Veranstaltung mit dem Titel Tahun Tanah (Jahr des Landes/des Bodens) aus. In diesem Rahmen wird auch die bereits erwähnte-Zeremonie Asak Bumi in der Bank Tanah

für Landreserven durchgeführt. Begleitend gibt es Workshops, Residenzen, gemeinschaftliche Tonbrennereien, Ausstellungen und natürlich Rampak Genteng.
JaF lud Tisna Sanjaya zu dieser Terrakotta-Trienale nach jatiwangi ein. Wir sammelten Erde aus 99 Dörfern, 99 Batiktücher (Sampan und Sarong). Tisna verwendete die Stoffe jeweils als eine Lein-wand im sog. Körperdruckverfahren, das heißt, eine Person legte sich auf einen Stoff und Tisna bestreute ihn mit organischen Materialien wie Erde, Gewürzen und Holzkohle. Symbolisch drückt dies die Übereinkunft und gemeinsame Vereinbarung aus, dass die Region, in der wir leben, und das Land, auf dem wir gehen, zu wahren ist und ein Teil von uns darstellt. Die Arbeit trägt den Titel Seni Sehat Lahir Batin in der Ausstellung Do'a Tanah (Gebet für das Land).
Die Stoffe wurden dann auf dem Boden des Fußballplatzes im Ort installiert und danach wurde lebhaft Fußball gespielt. Während seines Besuchs der documenta verlegte Tisna diese Installation nun in das Hübner-Areal.



Fotos: Performance Doa Tanah von Tisna Sanjaya während der Konferenz New Rural Agenda im Museum Fridericianum, documenta 15, Kassel, 21. Juni 2022. © Tisna Sanjaya





Flughafen gebaut, der bis heute nicht in Betrieb genommen wurde. Und es siedeln sich viele neue Fabriken an. Die Landschaften verändern sich, aber auch unsere Kultur, unsere Traditionen und die Art und Weise, wie wir unseren Lebensunterhalt sichern. Hinzu kommt, dass die meisten Menschen, die in den neuen Fabriken arbeiten, von außerhalb des Bezirks Majalengka stammen. Im Rahmen der New Rural Agenda versammeln wir uns und treffen Resolutionen im Hinblick auf die rurale Zukunft. Wir laden Vertreter der UN sowie politische Interessengruppen ein, die aktuelle Situationen und Bedingungen in ländlichen Gebieten zu verstehen und zu berücksichtigen.

Was kann man sich unter der *New Rural Agenda* in Kassel genau vorstellen und was ist die Vision für die Zukunft?

Wir diskutieren über Beschaffenheiten und Zustände des ländlichen Raums. Dieser wird meist nur als ein Zulieferbetrieb urbaner Bedarfe betrachtet. Für mich ist das Ländliche ein sehr wichtiger Teil des Lebens, mehr als nur ein Versorger für die Stadt. Für Rechte des Ruralen und ihres Stellenwerts muss es eine Stimme geben. In Indonesien existiert unter anderem das Problem des „urban sprawling", der Ausdehnung der Städte, das heißt, eine Stadt dehnt sich in ländliche Gebiete aus und greift in rurale Ökosysteme ein, auch wenn dies nicht zwingend erforderlich ist. Jatiwangi, Majalengka ist ein Beispiel dafür.
Die Region gilt als eines der größten Reisanbaugebiete und wird als die Kornkammer West-Javas bezeichnet. Vor Jahren wurde hier ein internationaler

Welche Einzelpersonen und Gruppen sind an der New Rural Agenda beteiligt?

La Intermudial Holobiente, Cao Minghao & Chen Jianjun, Madeyoulook, Saodat Ismailova & Davra Research Group, Art Collaboratory, Myvillages, Foa-Flux, ook_reinart vanhoe, Pratiwi Widyatmi, Mas Arte Mas Accion, The Fondation Festival sur le Niger, Gudskul, The Question of Funding, Inland, ZK/U - zentrum für kunst und urbanistik, Zukunfts Dorf22, Essbare Stadt, Institut Mosintuwu, Komunitas KAHE, Lakoat Kujawas, Desa

Panggungharjo, Desa Grenggeng, Anahi Mariluan (Mapuche Patagonia), Choco-Colombia, Tisna Sanjaya, Nursalim Yadi Anugerah, Agus Nur Amal PM Toh, The Cercled' Art des Travailleurs de Plantation Congolaise.

Welche Form der gemeinsamen Resolutionen hat JaF im Vorfeld der New Rural Agenda in Jatiwangi angeregt und durchgeführt? Und welche Pläne bestehen bereits für die Zukunft?

Vor der großen Konferenz New Rural Agenda/Planetary Summit trafen wir Vereinbarungen im Rahmen von Konferenzen in kleinerem Maßstab, darunter Konferenzen von Frauen, Jugendinitiativen, Dorfvorsteher oder einem Landkongress. Während dieser Konferenzen führten wir eine Reihe von Diskussionen darüber, wie die Situation und die Bedingungen im ruralen Raum derzeit aus Sicht von Dorfvorstehern, Frauen und Jugendinitiativen eingeschätzt werden. Und wir haben Beschlüsse gefasst und Vereinbarungen zum Schutz von Natur, Kultur und Traditionen sowie im Sinne eines sorgfältigen Umgangs mit Ressourcen getroffen.
Um unsere Netzwerke sowohl in Indonesien aber auch international auszubauen, haben wir die Plattform Terracota Embassy eingerichtet. Wir schaffen Botschaften, um Netzwerke für die Gegenwart und die Zukunft zu knüpfen.

Muhamad Ilham Samudra, *1995, ist als Künstler, Kurator, Planer und Kunstdirektor affiliiert. Er lebt und arbeitet in der Jatiwangi art Factory, einem Kollektiv zeitgenössischer Künstler als Teil im Diskurs des lokalen ländlichen Lebens im Dorf Jatiwangi in Westjava, das das größte Zentrum der Ziegel-Manufaktur in Indonesien bildet. JaF erforscht die Erde und das lokale Wissen in der Kunst und der multidisziplinärer Zusammenarbeit. Es ist ein Kollektiv zeitgenössischer Künstler wie auch Teil des lokalen Lebens im ländlichen Raum im Bezirk Jatiwangi in West-Java, das das größte Zentrum der Ziegelindustrie in Indonesien bildet. Illahm ist Teil eines Teams, das sich intensiv und wissenschaftlich mit dem Projekt Kota Terrakotta auseinandersetzt. Das Projekt verfolgt das Ziel, vorhandene regionale Kulturgüter zu inventarisieren und deren ästhetische Elemente in grafischer oder visueller Form anzuwenden.

Anmerkung der Redaktion:
Die Arbeiten von JaF waren bereits an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungsorten zu sehen, unter anderem im Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul (2020), auf der Asian Art Bienniale, Taichung (2017), der Gwangju Biennale (2016), der Copenhagen Alternative Art Fair (2016), SONSBEEK '16, Arnheim (2016) und im Stedelijk Museum, Amsterdam (2013) sowie auf der Jakarta Contemporary Ceramic Biennale (2012).

Christian Rabl

Zu Besuch bei drei Ausstellungen zeitgenössischer indonesischer Kunst

1. Besuch: ROH Projects, Jakarta

ROH Projects ist eine junge Galerie in Menteng, Jakarta. Minimalistische Architektur, eine Halle aus Beton mit großen Milchglasfenstern und schwerer Metalltür. Entlang der Einfahrt wächst Bambus. Drinnen: klassischer White Cube. Auf dem Empfangstisch mit Blumengebinde liegt die Gästeliste für Mittwoch, den 27. Juli 2022 aus. 192 Personen haben sich angemeldet, etwa 30 Besucher sind am späten Nachmittag da, fast alle jung, trendy, casual.

Es läuft die Ausstellung *„tumbuh"* (Wachstum) des jungen Bandunger Künstlers Syaiful Aulia Garibaldi. 4000 gleich große Mono-Prints reihen sich an vier Wänden vom Boden bis zur Decke. Abgebildet sind Wurzelgeflechte einer Grasart. Der Künstler hat jede Wurzel ausgegraben, gereinigt, schwarz eingefärbt, auf Papier gelegt, abgedruckt. Die Geflechte muten an wie Haare, aber feiner. Jedes Blatt sieht anders aus; erst in der Wiederholung zeigen sich die Unterschiede.



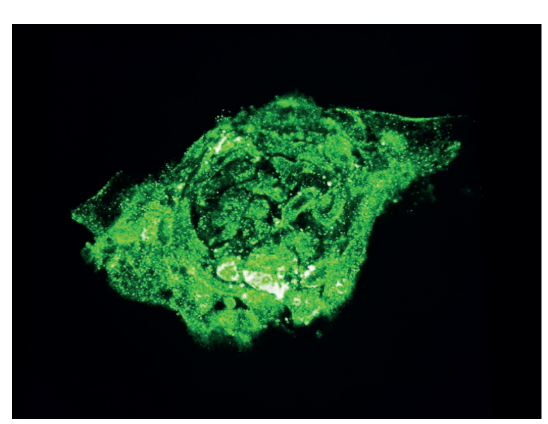
Ausstellungsansicht: „tumbuh" von Syaiful Syaiful Aulia Garibaldi, ROH Projects

Assoziationen: die Vielfalt in der Einheit (das strapazierte Staatsmotto einmal ins Pflanzenreich übertragen). Semantische Brücke zu Graswurzelbewegungen, über die ich ein paar Schritte gehe.

Goenawan Mohamad, der seine Gedanken in Form eines Briefwechsels mit dem Künstler beigesteuert hat, fühlt sich erinnert an Piet Mondrian und die Abstraktion.

Im zweiten Raum läuft ein Video mit mikroskopischen Vergrößerungen eingefärbter Grassamen und anderer Objekte. Manches erinnert an Körpergewebe, Zellen, Befruchtetes, Organe, pulsierende Herzen; anderes an Sternengeburten, im All schwebende Satelliten. Was Mikro- und Makrokosmos ist, lässt sich kaum unterscheiden.

Die gegenseitige Verstärkung von Kunst und Wissenschaft sei konstitutiv für seine Arbeit, schreibt Syaiful, der neben Bildender Kunst auch Agronomie und Umweltwissenschaften studiert hat, im Ausstellungstext. Ihn interessierten die Wechselwirkungen zwischen Arten. Das Phänomen der Allelopathie („gemeinsam/aneinander leiden"), das auftritt, wenn bestimmte Pflanzenarten sich durch chemische Stoffe gegenseitig in ihrer Entwicklung hemmen, habe ihn zu einem anderen Nachdenken über Kultur angeregt: „Es ist die Art und Weise, wie wir auf das Leiden aneinander/zusammen blicken, die möglicherweise geändert werden muss. „Gemeinsames Leiden" ist ein dilemmatischer Zustand, wie die Wahl zwischen Entwicklung einerseits oder Rückzug und Nichtentwicklung andererseits."



Still aus dem Video „Lirnusdu" von Syaiful Aria Garibaldi

Können aus der Natur – über den Weg der Kunst – neue Impulse für gesellschaftliche und kulturelle Entwicklung kommen? Kann aus der Lebensweise von Pflanzen etwas für den Menschen nutzbar gemacht werden? Aber geht es überhaupt um ein Nutzbarmachen? Einer „öko-kritischen" Kunst scheinen sich die Werke von Syaiful jedenfalls nur schwer zuzurechnen lassen; der Umgang des Menschen mit der Natur spielt allenfalls eine Nebenrolle.
In Syaifuls Kunst steht der Mensch nicht im Zentrum, sondern am Rand. Nur im „Mit-Werden" mit anderen Arten, in der „Sympoiesis" und als Symbionten werden wir überleben, schreibt Donna Haraway in ihrem Buch *Unruhig bleiben*[1].

Ich bestelle ein Gojek. Am Bahnübergang Manggarai stehen wir vor der herabgesenkten Schranke und warten. Zwei Jungs, von den Haaren bis zu den Füßen mit Silberfarbe bemalt, zwängen sich zwischen die Autos und Motorräder und bitten um Spenden.

Sie sind Manusia Silver: Silbermenschen. Die Farbe lässt die Muskeln hervortreten, der Körper ähnelt einer Skulptur. Angeblich tauchten die ersten Silver Men vor zehn Jahren auf den Straßen Bandungs auf, um Geld für Waisenkinder zu sammeln. Sie spielen Ukulele, bewegen sich wie Roboter oder stehen minutenlang still, wie die Monumentalskulpturen aus der Sukarno-Zeit. Manche von ihnen verstehen sich als Straßenkünstler. Die Polizei toleriert sie manchmal, öfter nicht. Ich sah sie zum ersten Mal im Mai 2020 auf einer Kreuzung in Jakarta, zwei futuristische Superhelden, die vor einem vom Coronavirus verängstigten Publikum in Autos tanzten, Usain Bolts Siegesgeste machten, einen Arm schräg nach oben zum Himmel gereckt, den anderen nach hinten gespannt, und unverwundbar wirkten, als wären sie nicht von dieser Erde, als beträfe sie das alles nicht. In Wirklichkeit wuchs die Zahl der Silver Men durch Jobverluste infolge der Pandemie rapid.
Gemeinsames Leiden – das mag in mancher Hinsicht zutreffen: Klimawandel, Dürren, Wassermangel, Artenverlust betreffen alle Menschen. Und dennoch liegen zwischen den Arten und Weisen, wie diese Änderungen individuell erfahren werden, Welten.

2. Besuch: Art Jakarta

Ende August 2022, zum ersten Mal seit drei Jahren findet die Art Jakarta, die größte Kunstmesse Indonesiens, wieder in gewohnter Form statt. Die beiden Messehallen im Jakarta Convention Center sind gut gefüllt, trotz der Eintrittspreise von 150.000 Rupiah. 62 Galerien sind vertreten, 39 aus Indonesien, 23 aus Südostasien, Japan, Südkorea und Taiwan.



Heri Dono: Gemälde auf der Art Jakarta 2022

Unter den Künstlerinnen und Künstlern sind etliche bekannte Namen, darunter Heri Dono, Entang Wiharso, Agus Suwage, F.X. Harsono, Eko Nugroho, Mella Jaarsma und Indieguerillas. Wie nicht anders zu erwarten, dominiert Malerei (an manchen Ständen, damit interessierte Käufer sich die Wirkung zu Hause besser vorstellen können, gleich über cremefarbenen Sofas gehängt).

Mir fällt auf, wie apart gekleidet und gutaussehend die Besucherinnen und Besucher sind.

Als konkurrierten sie mit den Kunstwerken (die mich wiederum oft an geschmackvolle Kleidung erinnern).

Eine Galerie mit Sitz in Bali zeigt Gemälde eines Künstlers mit europäisch klingendem Namen: Frauen mit nackten Oberarmen tragen Obstkörbe in balinesischer Landschaft, die Bildsprache erinnert an Walter Spies und Botero; bei manchen Bildern scheint sich sozialistischer Realismus als Erntehelfer betätigt zu haben. Kritik an Klischees oder ihre Fortsetzung?

„Seni adalah alat pemikiran" steht auf einem anderen Gemälde. Darauf ist eine Leinwand als Bild im Bild zu sehen, die bis auf ein graues Farbknäuel leer ist. Eine Wolke, ein Stein? Ich entschließe mich für einen wackligen Stein. Mein Gedanke kippelt kurz, rollt zweimal hin und her, murmelt, bleibt liegen.

Nach dem xten Stand frage ich mich: Muss Kunst eigentlich kritisch sein? Und was heißt im Rahmen einer Kunstmesse „kritisch"? Würde ein politisches Gemälde wie Sudjojonos Maka lahirlah angkatan '66, das heute im Museum Macan in Jakarta hängt, auf einer Kunstmesse Wirkung entfalten? Kann sich der Eindruck, den ein Werk macht, überhaupt hinüberretten zum nächsten Stand?

Ich bleibe stehen vor einer Installation von Jompet Kuswidananto. Titel: „Rijstafel Apocalypse". In einem länglichen Raum von vielleicht zehn Quadratmetern sind ein herab-



Jompet Kuswidananto: Rijstafel Apocalypse

gestürzter Kronleuchter, ein durchschlagener Holztisch, ein Teppich, ein Cello mit einer abgetrennten Frauenhand, hängende Silberschalen und Hundemasken arrangiert. Der Schauplatz eines Massakers? Folgen eines Erdbebens? Von einem Festbankett, wie der Titel suggeriert, ist nichts zu sehen. An der Wand drei große Schwarzweißzeichnungen, die Feuerregen, einen Vulkanausbruch und einen Kometeneinschlag zeigen, apokalyptische Szenen mit javanischen Göttern und Dämonen. Die Auslöschung europäischer Bürgerlichkeit durch unbeherrschbare, fremde Gewalten, der Alptraum der Kolonisatoren inszeniert als Bühnenbild.

Eine Galeristin drückt mir einen Flyer in die Hand. Die Titel und Maße kleiner Zeichnungen und freundlicher Skulpturen. Wenn ich mir etwas kaufte, was wäre es? Wie lange würde ich mich daran erfreuen?

Kunst als Stilfrage: was passt zu mir, was bringt mich am besten zum Ausdruck?

Vieles, scheint mir, geht an den sozialen Realitäten in Indonesien vorbei oder verweist allenfalls symbolisch darauf. Dokumentarische Arbeiten fehlen fast ganz. Die Messe könnte, ähnlich wie IKEA, in derselben Form fast überall auf der Welt sein.

3. Besuch: Gillman Barracks, Singapur

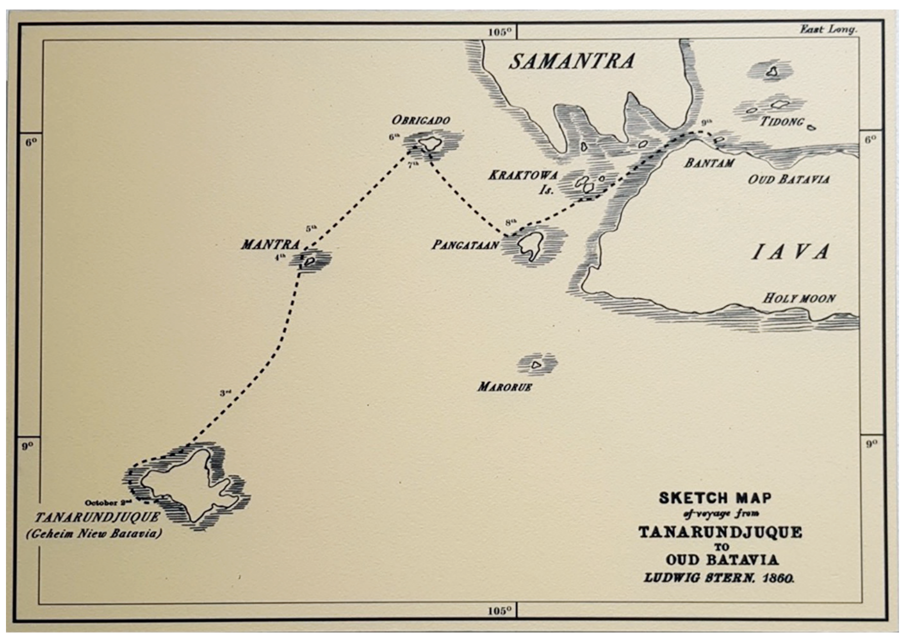
Unter dem Titel *„Spectre“* (Geister) zeigt The Columns Gallery eine Ausstellung zweier indonesischer Künstler: Heri Dono und Timoteus Anggawan Kusno. Heri Donos Gemälde sind sofort wiedererkennbar aufgrund der charakteristischen, wayangähnlichen Wesen mit ihren weißen Gesichtern und langen Nasen, Tiergliedern und Maschinenteilen – Wesen, bei denen man nicht weiß, ob sie lachen oder spotten, schützen oder drohen. Meistens sind sie in Seitenansicht dargestellt, ohne Plastizität und Rücksicht auf geometrische Perspektive.

Auf einem der ausgestellten Gemälde ist eine Art lebendiges Fahrzeug dargestellt, das von einem anderen, kleineren Wesen gelenkt wird. Aus seinem Kopf wächst eine Glühbirne, aus der Stirn leuchtet das Bat-Signal.

Von der Decke hängt eine Skulptur: ein Engel in horizontaler Flugposition, der keiner bestimmen Religion zugeordnet werden kann. Gesicht und Körper sind aufs Elementarste reduziert; in seinem Bauch blinken bunte Lämpchen – eine Verbindung von Technik und Magie, Kreatur und Maschine, die mir in ihrer Krudität seltsam und alt vorkommt. Glühbirnen, Lenkräder, Hebel und Schalter, Bajonette und Gewehre – alles Dinge aus

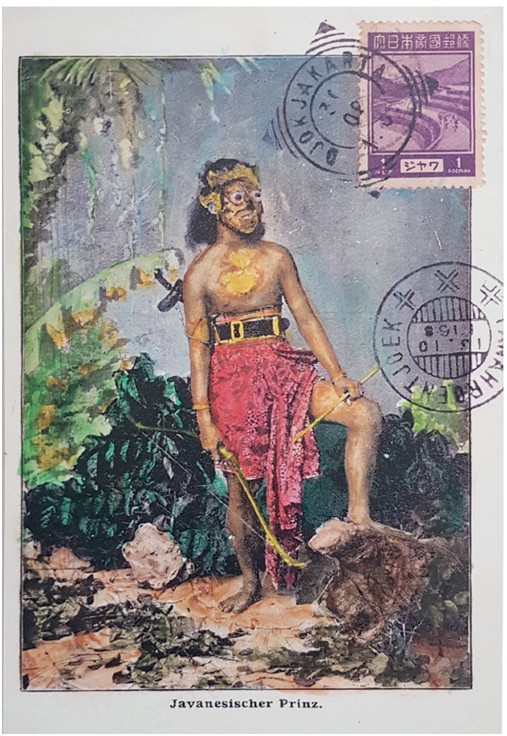
einer noch nicht digitalisierten Welt. Wie kommt das in einer hochtechnisierten Stadt wie Singapur an, frage ich den Galerieassistenten, einen stylishen jungen Mann mit Pony, Nasenpiercing und Rundglasbrille. Er studiert Kunst im LaSalle Art College und zeichnet Graphic Novels. Mit den Bildern von Heri Dono könne er eher wenig anfangen, gibt er zu. Die Kundschaft, die diese sammle, sei schon älter, genauso wie der Galerist. Aber wichtig sei ja auch, dass die Bilder über Politik seien, „Indonesian politics“. Von meiner Frage, wie Indonesien in Singapur wahrgenommen werde, wirkt er überrumpelt: „Singapore and Indonesia? I don’t know. There’s nothing wrong between them, I guess.“

Timoteus Anggawan Kusno, der andere Künstler in der Ausstellung, nutzt Zeichnungen, Fotografien und Karten, echtes wie fiktives Archivmaterial und verbindet all dies zu umfangreichen Erzählungen. Auf einer Land- und Seekarte, die angeblich aus dem Jahr 1860 stammt, ist die Route einer Reise von „*Tanah Rundjuque* (Geheim Niew Batavia)“ nach „Oud Batavia“ eingezeichnet. Tanah Runcuk ist der Karte zufolge eine Insel südwestlich von Java. Ich habe noch nie von ihr gehört, aber sofort ist mein Interesse geweckt: Wer hätte ein neues Batavia auf einer kleinen, abgelegenen Insel gründen wollen? Wozu? Und warum sollte es geheim bleiben?



Timoteus Anggawan Kusno: Bild aus der Ausstellung “SPECTRE”, The Columns Gallery, Singapur

Neben der Karte hängen botanische Studien von Muskatnüssen und anderen Gewürzpflanzen im Stil des 17. Jahrhunderts. Das ausgestellte Material soll die Existenz eines aus der Erinnerung „verschwundenen“ Territoriums in Niederländisch Ost-Indien bezeugen. Zur Erforschung von Tanah Runcuk rief der Künstler sogar das fiktive „Centre for Tanah Runcuk Studies“ ins Leben, das u.a. anthropologische Aufsätze über die Insel veröffentlicht. Tatsächlich kommen mir für einen Moment Zweifel: Könnte es eine solche Insel wirklich gegeben haben? Wenn ja, warum ist sie in Vergessenheit geraten?



Timoteus Anggawan Kusno: Bild aus der Ausstellung “SPECTRE”, The Columns Gallery, Singapur

Timoteus A. Kusno, der in Yogyakarta Kommunikations- und Kulturwissenschaft studiert hat, versteht es, historisches und authentisch wirkendes Material so zu manipulieren, dass einem Zweifel an der gelernten Geschichtsschreibung kommen: Was ist richtig? Was falsch?
Ihn interessieren, schreibt er über seine Videoinstallation Others or ‚rust en orde‘, die komplexen Verbindungen von (javanischer) Feudalmacht und Kolonialmacht, die noch immer in den Denkregimen der heutigen Gesellschaft widerhallten.

Christian Rabl ist seit 6 Jahren DAAD-Lektor an der Außenstelle in Jakarta, ab Dez. 2022 wird er Pasch-Schulen-Experte am Goethe-Institut Jakarta.

Dieter Mack

Zeitgenössische Musik in Indonesien

Eine exemplarische Bestandsaufnahme

Voraussetzungen

Gibt es überhaupt eine „zeitgenössische" oder „Neue Musik" in Indonesien? Selbst in Indonesien gehen die Meinungen darüber auseinander, woran wir selbst nicht unschuldig sind. Oft deklarieren wir leichtfertig Musik jener fremden Kulturen als sogenannte „traditionelle Formen" und erkennen allenfalls Werke in einem noch zu definierenden westlichen Idiom als zeitgenössisch an.

Der Mythos, in fremden Kulturen sei Traditionelles gleichzusetzen mit Unverändertem, Überliefertem und möglichst Unberührtem, im Gegensatz zu einer dynamisch gewachsenen westlichen Kultur, dieser Mythos durchzieht immer noch gelegentlich die akademischen Gänge und zeugt im besten Fall von einer Art melancholischer Nostalgie.

Selbstverständlich entwickeln sich auch die verschiedenen indonesischen Kulturkreise fortwährend weiter und verändern sich – mit oder ohne westliche „Eingriffe".
Von Einflüssen aus anderen Kulturen der südostasiatischen bzw. ostasiatischen Region will ich gar nicht reden. Deswegen ist es grundsätzlich angemessen von einer Musikszene zwischen lokalen Traditionsentwicklungen, nationalen Verpflichtungen und internationalen Einflüssen zu reden[1].

Verzeihen Sie mir den etwas polemischen Einstieg, aber wenn man über vierzig Jahre auf diesem Gebiet aktiv war, haben sich einige leidige Erfahrungen angesammelt. Noch mehr Verwirrung konstatiert man aber in Indonesien selbst, wenn Komponisten aus der Gamelan-Tradition kommend plötzlich freitonale Klavierstücke schreiben (Michael Asmara, Dody Satyaekagustdiman), andererseits amerikanische Komponierende „neue Musik" für Gamelan im traditionellen Stil der zentraljavanischen Musik schreiben (Jody Diamond, Dan Schmidt und partiell Lou Harrison).

Normalerweise würde ich an dieser Stelle einen kleinen Exkurs über die Wahrnehmungsproblematik von Zeit und Geschichte bei oralen und literalen Musikkulturen einfügen, was sich jedoch aus Gründen des begrenzten Umfangs verbietet. Bitte akzeptieren Sie deswegen die Feststellung, dass beide Überlieferungsformen ein unterschiedliches Zeitverständnis implizieren. Auch kann dieser Text nur ein exemplarischer Überblick sein und keineswegs eine vollständige Darstellung der gesamten aktuellen Kunstmusikszene. Außerdem werde ich Popularmusik und Jazz aussparen bzw. nur streifen.

Suka Hardjana, der vor einigen Jahren verstorbene Klarinettist und Musikwissenschaftler Indonesiens, der in Detmold studiert hatte, schrieb einmal speziell bzgl. der West-Adaptionen:
„Der Prozess der Fragmentarisierung der modernen indonesischen Musik geschieht immer im Dunstkreis westlicher Standards und wird unaufhörlich weitergehen.

Er ist das Ergebnis eines hausgemachten fundamentalen Fehlers zu Beginn der ganzen Entwicklung vor etwa 500 Jahren, als Indonesien mit der westlichen Kultur erstmals in Kontakt kam. Während unserer weiteren Entwicklung besaßen wir niemals richtige eigene Wurzeln. Bis heute hat Indonesien nichts mit der Renaissance (die genuine Quelle der modernen westlichen Musikentwicklung) Vergleichbares erlebt. Das Trugbild, die Imitation wurden unsere Standards. Nichts stand wirklich auf eigenen Füßen, alles gleicht einer konfusen fragmentarisierten Abfolge von Trends ohne irgendeine Verbindung untereinander.[2]"

Schließlich kann dies zu einer extremen Form der Entfremdung führen, bei der lokale Traditionen marginalisiert und standardisiert einem musealen Zustand gleichen, der nur noch touristischen Zwecken dient: „Das Gamelan im tropischen Gewächshaus hinter dicken Glasscheiben!"

Wie aktuell bzw. brisant diese Tendenz tatsächlich ist, wurde bereits vor vielen Jahren bewiesen. In einem am 6. Dezember 1992 erschienenen Artikel in der nationalen Tageszeitung KOMPAS, schrieb der indonesische Musikwissenschaftler FX Suhardjo Parto in einem Aufsatz mit dem Titel *„Budaya dan Kultur Indonesia"* – indonesische Kultur und „Kultur" im emphatischen Sinne – dass die gesamte traditionelle indonesische Musikkultur zwar ein Aspekt der *Budaya Indonesia* sei, aber noch keiner *Kultur Musik Indonesia* entspräche. Musik der sogenannten *Budaya Indonesia* seien alle, über das gesamte Inselreich verbreiteten ethnischen Musikformen, die allesamt leider schamanistischer Natur wären, nur improvisatorisch und damit zugleich ideenlos und amateurhaft. Für den Aufbau einer echten *Kultur Musik Indonesia* müsse man sich ausschließlich an der westlichen Musikkultur bzw. Musikerziehung orientieren, während eben jene einheimischen Formen nur im Zusammenhang mit touristischen Folkloredarbietungen eine Rolle spielen sollten.

Gleichzeitig (vor allem während der Suharto-Ära bis in die späten 1990er Jahre, aber auch zuvor) führten politische Interessen zu einer weiteren Entfremdung, als man die ca. 30 patriotischen Lieder im westlichen Primitivstil als obligatorische nationale Musik deklarierte und sie zum verpflichtenden Programm der Musikausbildung an den allgemein bildenden Schulen ab der ersten Klasse Grundschule erklärte.

Lassen sie mich, um Missverständnissen vorzubeugen, an dieser Stelle anfügen, dass ich die kultur- und gesellschaftspolitische Bedeutung dieser Lieder für den Befreiungskampf Indonesiens akzeptiere und verstehe. Meine Kritik gilt ausschließlich dem Missbrauch dieser Lieder als Basis einer allgemeinen Musikerziehung, wenn die eigenen lokalen Traditionen unberücksichtigt bleiben. Glücklicherweise gab und gibt es aber Bewegungen, Strömungen und Aktivitäten, die als die eigentlichen Träger einer zeitgenössisch-indonesischen Musikkultur angesehen werden können.

Dabei lassen sich – bei aller Betonung und Anerkennung der individuellen Unterschiede – zwei grundsätzliche Ausrichtungen unterscheiden:

1. KomponistenInnen, die primär aus den eigenen gewachsenen Kulturtraditionen schöpfen und auch (wenn überhaupt) hierin eine Ausbildung genossen haben.

2. KomponistenInnen, die eine westliche Ausbildung entweder in Indonesien oder in Europa, Amerika, Australien oder Neuseeland erfahren haben.[3]

Während sich ein Teil der zweiten Gruppe ausschließlich westlichen Idiomen im weitesten Sinne zuwendete (siehe Fussnote), entwickelten die meisten anderen Künstlerinnen und Künstler sehr eigenständige Wege, die kaum auf einen Nenner zu bringen sind. In nahezu allen Fällen erinnert die Auseinandersetzung im Spannungsfeld zwischen eigener und westlicher Kultur an eine „Spiegelung des Eigenen im Fremden". Auch der Vergleich zu einem Filter liegt nahe: „Die fremde Kultur als Filter für die Wahrnehmung der Eigenen". Und in einem nächsten Schritt wäre diese Erfahrung eine Art Katalysator für den eigenen Weg.

Beide Ausrichtungen haben im eigenen Land relativ wenig Resonanz und treten in der Regel nur bei lokalen, bzw. bei überregionalen Festivals in Südostasien oder internationalen Projekten westlicher Kulturinstitute in Erscheinung. Eine Verbreitung über Tonträger, Radio/Fernsehen oder über Printmedien ist eher im Ausland anstatt in Indonesien selbst zu erkennen.

An dieser Stelle herrscht ein immenser Nachholbedarf. Es ist nicht damit getan, dass man punktuell und in unregelmäßigen Abständen gleichsam „Alibi"-Festivals organisiert. Auch die Triennale „Art Summit Indonesia" hat – nicht zuletzt auf Grund der begrenzten Mittel – nicht die Bedeutung, Aufmerksamkeit und Verbreitung, die sie haben müsste. Auch in der Schulausbildung sollten aktuelle musikalische Entwicklungen eine größere Rolle spielen. Dies ist jedoch fast ein globales Problem.

Zur ersten Gruppe – Exemplarische Beispiele aus Bali und Java

Dass ich für diese Kategorie vor allem Bali und Java auswähle, ist sowohl der Tatsache geschuldet, dass die Szene nur exemplarisch beschrieben werden kann. Allerdings trägt die quantitative Realität das ihre dazu bei. Allenfalls im Umfeld der Kunstakademie in Padangpanjang (Hanefi, Admiral, Elizar Koto) und im Umkreis von Medan (Irwansyah Hararap) sind zeitgenössische Aktivitäten nachweisbar.

Der relativ autonom arbeitende Nursalim Yadi Anugerah aus Pontianak hat sich den Gruppen in Yogyakarta angeschlossen. Vor allem dort und in Surakarta sind, nicht zuletzt auf Grund der Kunstakademien, die Aktivitäten am breitesten gefächert.

Dass die Musikkultur Balis im gesamten indonesischen Raum eine Sonderstellung einnimmt, ist sicher unbestritten. Sie soll trotzdem an dieser Stelle als Beispiel einer lokalen Musikkultur dienen, denn ähnliche Entwicklungen wären sicherlich in anderen Subkulturen möglich.

Veränderungen, musikalische Entwicklungen und Experimente haben in Bali eine lange Tradition. Man hat zudem inzwischen den Eindruck, dass in den letzten Jahren durch die seit den 1960er Jahren eingerichtete Cassettenproduktion ein gleichsam „literales“ Geschichtsbewusstsein entstanden ist. Die Audio-Dokumentation hat somit eine Art Partiturfunktion übernommen.

Für das 20. Jahrhundert ist der so genannte *kebyar-Stil* maßgeblich für die gesamte Entwicklung, und seit den 1960er Jahren insbesondere die heute noch populäre aber reichlich formalisierte *kreasi baru* (lies: neue Kreation). Das standardisierte Modell wurde einst von **I Wayan Beratha** (1926-2014) entwickelt und von seinen Schülern wie Gédé Asnawa, Komang Astita, Nyoman Windha und Anderen weitergeführt.

Da kreative Geister selten an Modellen hängen bleiben, begann auch diese junge Generation bald, das Modell weiter zu entwickeln und zu öffnen. Dies geschah vor allem in den 1980er Jahren, zum Beispiel in „Kosong“ von Gedé Asnawa (*1952), der inzwischen seit vielen Jahren an der University of Illinois lehrt. „Kosong“ huldigt noch traditionellen rhythmischen Verfahren. Allerdings werden neuartige Klangquellen wie Steine, Klatschen, Bambusrohre und verschiedene vokale Klänge mit einbezogen.

Der kompositorische Ansatz in „Kosong“ wurde später am konsequentesten von dem leider zu früh verstorbenen **I Wayan Sadra** (1952-2011) weiter verfolgt. Von ihm stammt sogar ein elektronisches Werk „Snows Own Dream“, das er während einer seiner Amerika Aufenthalte komponierte. Balinesische Flötenklänge werden elektronisch moduliert und transformiert. Das Ergebnis ist eine sehr zarte atmosphärische Musik[4].

Elektronische Geräte und Musikinstrumente haben Bali schon vor einigen Jahren erreicht und zu zahlreichen experimentellen Kombinationen mit Gamelaninstrumenten geführt. Sie konnten aber nur selten an das Niveau von Sadras Werk heranreichen, sieht man einmal von Arbeiten in anderen Genres ab.

Zur Gruppe der aus der einheimischen Tradition schöpfenden Komponisten muss man an erster Stelle **Nyoman Windha** (*1956) zählen, dem wichtigsten Komponisten an der dortigen Kunstakademie ISI. Neben einigen, in Amerika mit der dortigen Gamelangruppe „Sekar Jaya“ entstandenen Stücken, tritt Windha auf Bali vor allem durch seine komplexen Kompositionen für das *Gamelan Gong Kebyar* in Erscheinung.

Nyoman Windha ist es gelungen, aus der parametrischen Stereotypie des traditionellen Formenkanons auszubrechen, ohne zugleich in reinen „soundscapes" zu versanden, weil er die Parameter konsequent verfeinert. Javanische Einflüsse und solche europäischer Renaissance-Musik sind deutlich spürbar.

Dies führt zu komplexeren rhythmischen Strukturen, unregelmäßigen Formbildungen oder auch erweiterten polymetrischen Texturen. Er zeigt somit, dass *musik kontemporer* nicht notwendigerweise einen Bruch mit der Tradition, sondern umgekehrt die konsequente Weiterentwicklung der jeweils eigenen Traditionen bedeutet. Eines seiner gelungendsten Werke ist „Catur Yuga", ein vierteiliger Zyklus als Begleitmusik einer Modern Dance Choreographie der Schweizerin Esther Sutter[5]. Nyoman Windha nimmt somit in seiner Generation eine gewisse Ausnahmestellung ein, die eigentlich nur noch auf ähnliche Art und Weise von Rahayu Supanggah in Surakarta vertreten wird.

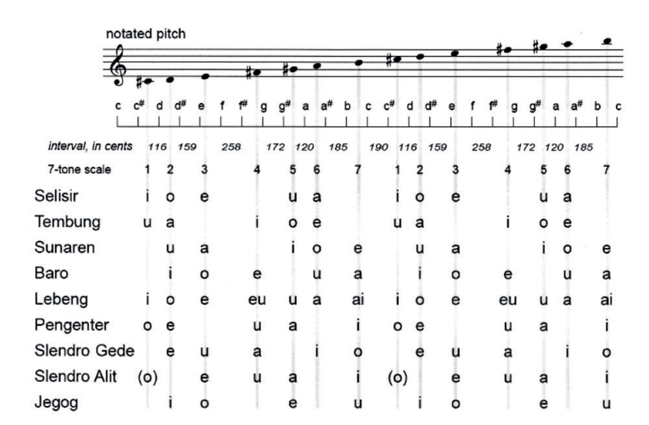
Rahayu Supanggah (1949-2020), der unter anderem in Paris studierte und auch als Ethnomusikologe eine führende Stellung in Indonesien einnimmt, entwickelt seine neueren Werke aus der Tradition des zentraljavanischen Gamelan heraus und interessiert sich vor allem für soziologisch ausgerichtete Arbeiten auf der Basis javanischer Lebensphilosophie. Ähnlich Arbeiten, wenn auch eher artifizieller bzw. abstrakter kommen von Al Suwardi und Rustopo.

Einen Schritt weiter geht der Balinese **I Madé Arnawa** (*1960), einer der führenden Künstler der nächsten Generation der 50-60-jährigen. Arnawa wurde deutlich von westlichen Komponisten, insbesondere der Minimal Music beeinflusst und entwickelte neue formale Konzepte, unter anderem mit phasenverschobenen Strukturen, blieb aber immer in einem originären balinesischen Kontext verwurzelt. 2002 schloss er sein Masterstudium beim Autor in Surakarta mit einem sehr zukunftsweisenden fünfteiligen Zyklus ab, den er mit seinem Dorforchester einstudierte. So kam es auch zu mehreren Einladungen für in selbst nach Kalifornien und für das ganze Ensemble nach Europa[6].

An der Spitze der balinesischen Avantgardisten steht **Dewa Ketut Alit** (*1973), der sich vor allem mit neuen Skalen und neuen formalen Strukturen beschäftigt hat. Inzwischen arbeitet er nur noch mit seinem eigenen, nach seinen Wünschen gebauten Gamelan und der eigenen Gruppe „Salukat".

Basis ist in fast allen Werken das 7-Ton-Materialsystem *pelog*. Traditionellerweise wurden nur vier oder fünf Modi, *selisir, tembung, baro, sunaren* und ganz selten *lebeng* verwendet. Dewa Alit revitalisierte jedoch die fehlenden drei – wenn man *lebeng* mit allen sieben Tönen als Sonderfall ansieht.

Schematisch kann man sich dies wie folgt vorstellen (nach Wayne Vitale)[7]:



Die 2007 entstandene Komposition „Geregel“ (Ornament – aus der Vokalmusik kommend) zeigt einen sehr subtilen Umgang mit diesen Skalen, bis hin zu neuen mixturartigen Klangfarben[8]. Weitere wichtige Komponisten dieser Generation wären Wayan Yudane (*1964), der lange in Neuseeland arbeitete, Dewa Beratha (der Bruder von Dewa Ketut Alit), Madé Subandi, Nyoman Arsawijaya, Nyoman Kariasa und Ketut Cater.

Lassen Sie mich nun zu Westjava bzw. Sunda gehen. Die dortige Musikszene ist relativ vielfältig und wegen der zahlreichen lokalen Eigenarten reichlich zersplittert. Nicht alle Sundanesen sind darüber erfreut und verlangen immer wieder nach Vereinheitlichungen im Sinn einer falsch verstandenen normativen Identität.

Aus Westjava stammen auch einige der spannendsten hybriden Musikformen wie zum Beispiel *tandjidor* (ev. aus dem Portugiesischen tangedor = Spieler; früher einmal eine Sklaven-Band aus Batavia).
In der Generation der um 50 und darüber -jährigen gibt es in Westjava außer dem kürzlich verstorbenen **Nano Suratno** leider kaum nennenswerte Komponisten, sieht man einmal von dem 1961 geborenen **Dody Satya Ekagustdiman** ab, der 1992 -94 bei Mathias Spahlinger in Freiburg studiert hatte.

Die interessanteren jungen Komponisten stammen alle aus der nächsten Generation, und der 1973 geborene **Iwan Gunawan** ist dabei die führende Person.
Derzeit unterrichtet er an UPI Bandung Komposition und Gamelan.

Obwohl er einen umfassenden sundanesischen Hintergrund hat, zeigte Iwan Gunawan eine erstaunliche Offenheit und Fähigkeit bezüglich westlicher Musik. Er ist ein kompetenter Pianist, der konzentrierte Werke schreibt und dafür präzis notierte Partituren verfasst.
Als Gründer und Ensembleleiter der international renommierten Gruppe „Kyai Fatahillah“ ist er wegen seiner radikalen Qualitätsansprüche gefürchtet aber auch geschätzt. Diese Gruppe ist bis heute das einzige indonesische Gamelanensemble, das perfekt nach westlicher Notation spielen kann.

Die zweite Gruppe von Komponisten

Der Bekannteste unter ihnen ist der 1935 in Surabaya geborene **Slamet A. Sjukur**, der 2015 verstarb. Nach seinen ersten Studien in Yogyakarta, erhielt er zu Beginn der 1960er Jahre die Möglichkeit eines Studiums in Paris, wo er unter anderem bei Henri Dutilleux und Olivier Messiaen Komposition studierte. Als er nach 14 Jahren nach Indonesien zurückkehrte, unterrichtete er zunächst am *Institut Kesenian Jakarta* (IKJ), das er aber 1987 verlassen musste.

Seit dieser Zeit lebte er als freischaffender Komponist und brillianter Essayist in Jakarta oder Surabaya und erfreute sich des wohl größten internationalen Renommées unter den zeitgenössischen indonesischen Komponistinnen und Komponisten.

Slamet A. Sjukur, der Musikologe, Klarinettist und Komponist Suka Hardjana (1940-2018) und der in Berlin aktiv gewesene Paul Gutama Soegijo (1934-2019) waren wohl für einige Jahrzehnte die Hauptprotagonisten einer indonesisch-zeitgenössischen Musik, gepaart mit westlich geprägter handwerklicher Erfahrung.

Die Ausnahme von der Regel ist der 1959 in Jakarta geborene **Toni Prabowo**, ein Schüler von Slamet A. Sjukur, der sich überzeugend verschiedenen Techniken in der Tradition von Boulez und Messiaen verschrieben hat. Es bleibt dahingestellt inwieweit der ungewöhnliche Weg, gleichsam des „Aufsaugens“ einer hochartifiziellen Musiksprache der westlichen Kultur, Bestand haben wird. Zumindest ist bei Toni Prabowo ein echtes Verständnis und ein umfassendes Wissen hinsichtlich traditioneller westlicher Musikentwicklungen spürbar.

Das heißt, die Entscheidung für eine quasi postserielle Musiksprache wurzelt kaum in einer „Supermarkt-Mentalität“, sondern entsprang einer inneren und gleichsam spontanen Identifikation mit solchen Kompositionsprinzipien, beziehungsweise ihrem immanenten Ausdruck.

In diese Gruppe der eher älteren Komponisten zählen auch Michael Asmara (*1955), Ben Pasaribu (1961-2010) und der vor allem durch seine elektronischen Werke bekannt gewordene Otto Sidharta (*1955).

Nicht unerwähnt bleiben darf in diesem Zusammenhang der 1952 in Bandung geborene und 2004 verstorbene **Harry Roesli**, der längere Zeit in Holland studierte. Harry als ein „musikalisches Chamäleon“ zu bezeichnen, wäre in diesem Falle sicher keine Beleidigung, sondern eine „zweckmäßige“ Charakterisierung, ähnlich Frank Zappa in Amerika. Wohl kaum ein Komponist wusste so virtuos auf der Palette der zeitgenössischen Kunst, Pop-und Rockkultur aber auch der Kulturpolitik zu spielen, wie eben Harry Roesli.

Sein in den 70er Jahren gegründetes *Depot Kreasi Seni Bandung* (DKSB) - eine Art Kommune von Musikerinnen und Musikern mit frei assoziierten Mitgliedern im Alter zwischen 16 und 30 Jahren, war gleichsam die „Spielwiese“ für eine andere Form gruppenpädagogischen Arbeitens. Naturgemäß standen bei Harry Roesli elektronische Musikinstrumente im Vordergrund.

Bei seiner Tonbandmusik „Asmat Dream“ (inklusive der Verarbeitung konkreter Vokalklänge der Asmat, einer Ethnie aus Irian Jaya) sollte man deswegen zunächst eher an eine von der Gruppenbedeutung losgelöste Musik denken. Hört man allerdings das Werk, kennt man seine Geschichte und hat man Harry Roesli selbst erlebt, dann ist deutlich, daß das Medium Tonband für ihn nur ein Medium ist, das es zu „beleben“ gilt, um eine Musik zu realisieren, die sonst für ihn so nicht möglich wäre.

Von der jüngsten Generation mit eher westlicher Orientierung möchte ich zunächst **Matius Shanboone** (*1991) anführen, der in Jakarta an der UPH seinen Bachelor abschloss, beim Autor als Masterstudent reüssierte und kürzlich in Birmingham promovierte. Matius war den indonesischen Musikkulturen gegenüber immer sehr aufgeschlossen, fand aber sein eigenes Idiom eher in westlichen Materialien und Strukturen. Aus meiner Sicht ist seine Herkunft aber immer noch deutlich erlebbar, wie etwa in seinem Duo „Time and Space“ für Flöte und Schlagzeug[9].

Einer der aktivsten jungen Komponisten ist **Septian Dwi Cahyo** (*1992), der sich sowohl auf der instrumentalen als auch auf der elektronischen Bühne bewegt. Septian studiert inzwischen in Graz bei Beat Furrer und ist einer der aktivsten „wilden Jungen“, der sich umfassend mit allen neuen Verfahren sowohl der instrumentalen als auch elektroakustischen Musik auseinandersetzt.

Zur gleichen Gruppe gehören auch Andreas Arianto, Arham Aryadi, Gatot Danar Sulistiyanto, Candra Setiawan, Gema Swaratyagita, Setiawan Jayantoro und Stevie Jonathan. Donny Karsadi, der in Deutschland studiert und länger an der Musikhochschule Lübeck garbeitet hat, bzw. Patrick Gunawan vertreten exklusiv die elektronische Szene.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass Indonesien ein breite Palette an jungen Musikerinnen und Musikern vorhält, die sich experimentellen und elektroakustischen Idiomen verschrieben haben, die auch zum Teil dem cross-over Bereich zuzuordnen sind. Zentren findet man in Bandung, Jakarta aber vor allem in Yogyakarta. Ich bin jedoch vorsichtig, hier Urteile zu formulieren, denn die Szene ist noch relativ jung und arbeitet auf einer ganz anderen, von Beginn an internationalen Plattform, deren Relevanz sich mir derzeit noch nicht überzeugend erschließt.

Zitierte und andere Musikbeispiele können beim Autor angefragt werden:
kamasan@t-online.de

Quellen

1 Dieter Mack: *Zeitgenössische Musik in Indonesien – zwischen lokalen Traditionene, nationalen Verpflichtungen und internationalen Einfllüssen*, Hildesheim 2004, Olms-Verlag.
2 Suka Hardjana: „*Catatan Musik Indonesia-Fragmentasi Seni Modern yang Terasing*“, in KALAM: No 5, Jakarta 1995: 23, eigene Übersetzung.
3 Viele Leserinnen und Leser werden unter dieser Rubrik Komponistinnen und Komponisten wie Tri Suci Kamal, Jaya Suprana, Marushia Nainggolan oder sogar Cornel Simanjuntak, Ismail Marzuki etc. vermissen. Bei aller Wertschätzung, diese Autorinnen und Autoren bewegen sich in einer ganz anderen Welt, die mit einer aktuellen zeitgenössischen Kunst und auch deren Vorläufer wenig zu tun hat. Eine umfassende Darstellung der Musikszene müsste jedoch auch diesen Personen gerecht werden.
4 Zu finden auf der CD: *I Wayan Sadra-New Music Indonesia*, Vol. III, Lyrichord 1993, LYRCD 7421,
5 Das Werk wurde von der Basler/Freiburger Gamelangruppe „Anggur Jaya“ gespielt. Eine Aufnahme ist beim Autor erhältlich.
6 Aufnahmen vom Autor erhältlich.
7 Wayne Vitale, *Balinese Kebyar Music Breaks the Five-Tone Barrier: New Composition for Seven-Tone Gamelan*, in: *Perspectives of New Music*, edited by Benjamin Boretz, Robert Morris and John Rahn, Vol. 40, Number 1 (Winter 2002), page 18.
8 Erschienen auf der CD: *Cudamani*, Vital Records 2002, Nr. 440
9 Aufnahme vom Autor erhältlich.



Reisspeicher, Lumbung Toraja

Rüdiger Siebert

Ein deutscher Dichter stirbt auf Java

„Javanische Musik will nicht aufregen wie europäische Musik. Sie will einen ins Nirwana versetzen, und sie wirkt hypnotisierend und zuletzt süßeinschläfernd, so dass man fast ganz wunschlos wird. Als würde einem ein leichter Schlaftrunk liebeheischend eingeträufeld. Ich sagte, ich sähe das als einen Vorzug der Musik hier an, dass sie beschwichtigend wirke und nicht aufpeitschend. Die meisten Europäer finden diese Musik langweilig und sind zu ungeduldig, um die Süße dieser herrlichen, glücklichen Melodien genießen zu können."

Der Mann, der diese Sätze am 18. August 1915 einem Brief an seine Frau Annie im weit entfernten Deutschland anvertraute, hatte viel Zeit und Muße, sich eingehend mit javanischer Musik, mit dem Gamelan, zu beschäftigen. Max Dauthendey, Dichter und Maler, ein Künstler mit jeder Faser seines Lebens, war im westlichen Java, in der kleinen Stadt Garut, gestrandet. Ein deutscher Weltreisender, von den politischen Verwicklungen des Ersten Weltkrieges daran gehindert, aus dem niederländischen Kolonialgebiet in die Heimat zurückzukehren. Nicht eigentlich interniert und doch ein Gefangener, der von Java nicht mehr lebend fortkommen sollte. Max Dauthendey konnte, ja musste sich in Geduld üben, die er bei seinen europäischen Zeitgenossen sehr vermisste:

„Die Europäer sind wie ungeduldige Schulkinder, die noch nicht Raum genug, noch nicht Nirwana genug in sich haben, um der javanischen Seelenmusik folgen und sich ihr mit Genuss hingeben zu können. Mir kommt aber die Gamelan-Musik ganz selbstverständlich vor, als wäre sie das Instrument der Engel des Himmels. Diese Musik träumt und ist dabei so einfach, so seligmachend, wie der Duft einer Teerose beglücken kann."

Man kann in jenem westjavanischen Garut noch heute mit der Eisenbahn ankommen wie die Reisenden vor 80 Jahren, unter ihnen einst Dauthendey. Der kleine Bahnhof, weiß getüncht und schmucklos, ist ein Überbleibsel aus kolonialer Zeit. Verschlafen döst er vor sich hin, ein wenig aufgeschreckt nur, wenn einer der seltenen Züge auf der Strecke Bandung-Cikanjang hält: auf Gleisen, so scheint es, die in die Winkel der Vergessenheit führen. Ich treffe mit dem Bus aus Bandung ein, der als Verkehrsmittel zeitgemäßer ist, schneller, häufiger fährt und stinkend und scheppernd die Steigungen dieser fruchtbaren Reislandschaft nimmt: frisch und hochgelegen, ausgezeichnet mit den Segnungen eines tropischen Gartens. Am Rande Garuts bleibt mein überfüllter Bus stehen. Ich steige in eine zweirädrige Pferdedroschke um, wie sie dort zu Dutzenden auf Fahrgäste warten und rumpele in diesem die Zeitenläufte verwischenden Gefährt so gemächlich dem Städtchen entgegen wie eine lange Reihe von Reisenden vor mir.

Ich bin auf der Suche nach Max Dauthendey und erkenne den Ort wieder, von dem er viel geschrieben hat. Unten, nahe dem Fluß im tief eingeschnittenen Bett, der Bahnhof, die Marktgassen, die geschäftige Hauptstraße. Oben am Hang der Paradeplatz, alun-alun genannt, mit Moschee und Gefängnis, dem Verwaltungsgebäude und einem kleinen Pavillon. Das alles ist nachzulesen bei Max Dauthendey, der Garut in schicksalshafter Ausweglosigkeit erleben musste, als er hier ankam. Im Februar 1915 ist das gewesen.
Der deutschen Nachkriegsgeneration ist sein Name kaum mehr bekannt. Der Literaturgeschichte ist er nur noch eine Marginalie. Doch für Leser, die sich vor dem Ersten Weltkrieg und in den Jahren danach um fremde Länder, deren Bewohner und deren Kultur kümmerten, war Max Dauthendey ein beliebter Schriftsteller.

Er wurde in Würzburg geboren und begann als 22jähriger malend und schreibend ein bohemehaftes Wanderleben, das ihn schließlich um die ganze Welt führte und ihm Stoff und Hintergrund für sein literarisches Werk einbrachte, das zu Beginn des Jahrhunderts respektable Auflagen und ein breites Publikum im deutschsprachigen Raum verzeichnen konnte. Seine Novellen, Romane, Gedichte in der Mischung aus Exotik und romantisch-verklärter Erotik trafen den Ton, der bei bürgerlichen Lesern seiner Zeit offenbar gut ankam. Rabindranath Tagore, der aus dem fernen Bengalen nach Deutschland reiste, verkörperte mit dem weißen Rauschebart die Sehnsüchte nach Ferne und geistiger Erneuerung. Hermann Hesse gehörte zu den prominentesten Morgenlandfahrern. Der Orient in Malerei und Literatur war „in". Dauthendey befand sich in bester Gesellschaft.

Der Würzburger Welt bürgerlicher Enge, in der Max Dauthendey aufgewachsen war, ist er immer wieder davongelaufen. Schon der kleine Junge hatte sich vom Vater als Weihnachtsgeschenk einmal nur ein einziges Buch gewünscht: ein Buch über Java. Als er nun, 47 Jahre alt, in die Inselwelt von Insulinde kommt, ist er ein bekannter Autor. Das Lebenswerk liegt zum größten Teil bereits vor: die asiatischen Novellen unter dem Titel *Lingam* (1909); *Die geflügelte Erde, ein Lied der Liebe* und der *Wunder um sieben Meere* (1909); ein Gedichtband von 547 Seiten, der die erste Weltreise von 1906 ausbreitet; *Die acht Gesichter vom Biwasee*, japanische Liebesgeschichten (1910), eine weitere literarische Schöpfung aus jener Reise, sowohl von der Gesamtauflage von mehr als 300.000 Exemplaren bis hin zur in die Gegenwart reichenden Nachwirkung eines der wenigen der Bücher Dauthendeys, die seinen Ruhm lebendig halten.

In allen literarischen Gattungen hatte sich der Dichter versucht. 1925, also sieben Jahre nach seinem Tod, brachte der Langen-Verlag in München seine Gesammelten Werke in sechs Bänden heraus, darunter einen Band mit Briefen und Erzählungen aus den letzten Lebensjahren in Niederländisch-Ostindien: *Die letzte Reise.*

Als im Sommer 1914 der epochale Gewittersturm des Ersten Weltkrieges aufzog, hatte dessen Blitz und Donner auch ein Echo im fernen Sudostasien, wo sich Max Dauthendey gerade aufhielt:

„Morgens um sechs Uhr am 6. August 1914 legte der deutsche Reichspostdampfer ´Manila´ - auf welchem ich die Rundfahrt um Neu-Guinea und durch den Bismarck-archipel gemacht hatte – auf den Molukken in der Hafenbucht von Amboina an. Ich befand mich auf dem Heimweg nach Europa, das ich im Frühjahr zwecks einer Java- und Neu-Guinea-Reise verlassen hatte. Wir Mitreisende standen im Morgengrauen in Schafanzügen auf Deck und erwarteten die kleine tropische Gartenstadt. Denn Amboina war seit der Urwaldwelt Neu-Guineas das erste Städtchen mit asiatisch-europäischer Kultur, das wir erreichten. Seit Monaten entbehrten wir gewohnte Sitten, gekleidete Menschen, wohnliche Häuser und den Anblick einer lebhaften Stadtmenge. Die Urwaldmenschen Neu-Guineas hatten uns fast der geregelten Welt entfremdet. Wir ersehnten, lebhaft überdrüssig ungekämmter Wildnis, die Segnungen der Menschenwürde und friedlicher geordneter Umgebung. Da, in der Morgenstunde, rief eine Stimme von der Anlegebrücke zum Kapität unseres Schiffes hinauf: ´Krieg in Europa! Krieg in Deutschland – Österreich gegen Frankreich, Russland, England, Belgien und Serbien.´“

Max Dauthendey und allen anderen Deutschen wurde die Rückfahrt nach Europa verwehrt. Kein Kapitän nahm deutsche Staatsbürger mehr in internationale Gewässer mit, weil die Engländer als kriegführende Macht angedroht hatten, jeden Deutschen gefangen zu nehmen. Einige Monate lebte Dauthendey bei deutschen Pflanzern in Nordsumatra, ging dann nach Batavia und Garut und von dort nach Surabaya und Malang; stets in neu belebter Hoffnung, doch noch ein Schiff für die Heimreise zu finden. Im Sommer 1916 erkrankte er an Malaria und zog sich Anfang 1917 zur Kur in die ostjavanischen Berge zurück, wo er als Dauergast im Sanatorium von Tosari eineinhalb Jahre lebte. Max Dauthendey stark am 29. August 1918 – wenige Wochen vor Ende des Krieges, der ihn zum Verbannten auf Java gemacht hatte.

Schon der 24jährige Dauthendey schrieb 1891 in einem Brief:

„(...) In Berlin, in London, in München und hier im Norden, und was ich von Paris hörte; überall, wo ich war, ist die Sehnsucht aller Künstler und Dichter: Wir wissen nicht mehr, für was wir uns begeistern sollten, wir haben nichts Erhabenes, zu dem wir aufschauen (...) Wir haben keine Furcht mehr vor dem Tode und keine Liebe mehr zum Leben.“

Viele Jahre nach diesem jugendlichen Stoßseufzer des Überdrusses an der alten Welt, nun längst ein Gefangener auf Java, der zunehmend an eben diesem Java litt, wusste er das

aktuelle Unbehagen rückschauend gegen das vor dem Ersten Weltkrieg sehr wohl abzugrenzen:

> *„Ich sehnte mich fort aus dem dem Wahnsinn entgegentaumelnden Lebensgenuss der europäischen Weltstädte, und ich sehnte mich zu den stillen, in ihr Traumdasein vertieften asiatischen Ländern hin, wo zwar der Fluch der Unrast des Europäertums längst hingedrungen war, wo aber doch noch im Untergrund die verborgenen Tiefen asiatischer Ruhe und asiatischen stillen Ernstes mir Hochachtung einflößten – die Hochachtung, die ich vor dem Großstadt-Europäer verloren hatte."*

Wandlungen werden erkennbar. Während der ersten Monate in Garut hatte er noch gejubelt:

> *„Wenn es je ein Paradies gab, so kann es nur hier auf Java gewesen sein. Das muss ich trotz meiner trostlosen Seelenverfassung, trotz meiner Sehnsuchtsqualen täglich zu mir sagen. Und ich danke Gott, dass er mich hier und nicht an einen weniger schönen Platz verbannt hat, wo ich dulden muss, bis es Frieden wird."*
> *„So viel Musik, wie man bei den Javanern von Garut hört, hört man nirgends auf Java. Dort sind auch bekannterweise die schönsten Frauen Javas zu Hause. Und diese lösen im Mann natürlich immer – wenn der leidenschaftlich ist – Musik aus. Immer hört man in Garut auf Spaziergängen hinter einer strohernen Hüttenwand Musik – Gamelan oder Flöte (...) Ich dachte bei mir, es ist die Musik aller Zeiten, sie singt von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Es ist die verkörperte Musik des Weltalls."*

Max Dauthendey ist heutzutage in Indonesien kein Thema, war es auch zu seiner Zeit nur unter den Europäern und in der von den Deutschen herausgegebenen Zeitung Deutsche Wacht, die in Batavia erschien. Das ist Geschichte. Frisch und gegenwärtig ist Max Dauthendey als ein Autor geblieben, der auf dem Weg nach Indonesien zur anregenden Hilfestellung führt – und sei es, wenn er die eigene Unsicherheit beim Verstehewnwollen dieses vielgesichtigen Inselreiches bestätigt oder bloßlegt. Von dem, was viele Deutsche über sich und ihr Verhältnis zu Indonesien schrieben, stimmt das, was Dauthendey während seiner letzten vier Lebensjahre in Briefen, Tagebüchern und Märchen verdichtete, besonders nachdenklich.

(...) Kaum jemand in Garut hat je erfahren, dass der Ort zum literarischen Schauplatz dreier Märchen avancierte, die zum Schönsten und Phantasievollsten gehören, wozu Java je deutsche Autoren anregte. Garut wird 1915 als Entstehungsort im *Märchenbriefbuch der heiligen Nächte im Javanerland* (1921) genannt. Es sind Dauthendey´sche Märchen, die in poetischer Weise die Zwischentöne und mystischen Schwingungen Javas einfangen, wie dies nur einem höchst empfindlichen Menschen möglich war, der – wie er selbst sagt – mit dem „inneren Auge" zu sehen vermochte. Die Märchen sind ein Wegweiser zum Verständ-

nis indonesischer oder präziser: javanischer Eigenheiten. (...) Aus welchen Quellen er auf Java schöpfte, ist nicht eindeutig überliefert. Dauthendey sprach keine der indonesischen Sprachen. Der Umgang mit Einheimischen blieb auf Hotelpersonal und sonstige Helfer beschränkt. Die Welt der Javaner nahm er – zumindest in den ersten Monaten – idealisierend wahr. Einheimische Märchenmotive wurden ihm durch Übersetzungen vertraut. Dauthendey berief sie bei der Adaption solcher Stoffe und der Einbeziehung von Lokalkolorit in seine Erzählungen auf die Intuition des sensiblen Künstlers, der nicht etwa Nachdichtungen vorhandener Literatur versuchte, sondern der literarisch gestaltet, was er selektiv aus der unmittelbaren Umgebung und Beobachtung aufgreift und subjektiv empfindet.

Zwar bereitete ihm die Bezahlung seines Lebensstils mangels Geldüberweisungen aus Deutschland immer wieder Sorgen, und er musste Schulden machen, doch nicht die materiellen Umstände trieben ihn letztlich zur Verzweiflung. Es war ein Bündel aus Sehnsucht, Heimweh, Einsamkeit und Fremdartigkeit ringsum. Was er in seinen Tagebüchern aufschrieb, legt ein erschütterndes Zeugnis ab. Der Ton trifft den empfänglichen Leser noch heute. Sonne, Wärme – davon mag man im kalten europäischen Winter träumen. Ein sensibler, den Düften und sinnlichen Einflüssen so zugetaner Mann wie Dauthendey ging an diesem ewigen Sommer schließlich zugrunde. Die undurchdringliche Wand des ständigen Lächelns machte ihn krank. Das, was der Reisende hochgestimmt besang, wurde dem zum Bleiben gezwungenen Mann zur Qual:

> *„Man erlebt wohl Tag und Nacht, aber das ist auch der einzige Wechsel in der Umgebung. Die Natur steht hier seit Tausenden von Jahren grün und immer grün da, und die Sonne geht seit Tausenden von Jahren immer um sechs Uhr auf und um sechs Uhr unter. Dieses gleichmäßige unveränderte Erleben gleichmäßiger Licht- und Dunkeleinteilung, dazu das ununterbrochene, ewige, gleichmäßige, immergrüne, lebende Wachstum der Natur, das gibt dem Lande hier etwas Ungeheures, etwas, das an die Ewigkeit erinnert, das der Vorstellung eines himmlischen Zustandes nach dem Tode gleichkommt, wie ihn sich die Christenwelt vorstellt.“*

Er geriet ins Abseits seiner geistigen Existenz: abgeschnitten von jenem Kulturkreis, in dem sein Ich verwurzelt war, alleingelassen mit der Ungewissheit, wann die Zwangszeit auf Java enden werde, vereinsamt in einer Welt, die für Pflanzer, Administratoren, Beamte, Wissenschaftler, Globetrotter und durchreisende Dichter einen Lebensraum bot, nicht aber für diesen zum Durchhalten verurteilten Mann höchst empfindsamer Natur:

> *„Ich leide nicht so sehr unter der Wärme als unter der geistigen Untätigkeit, die ich gern abschütteln möchte. Ich versuche es immer und immer wieder, Novellen, Dramen oder Gedichte anzufangen, aber es gelingt mir nichts mehr hier. Nur kleine Gedichte. Und auch die werden immer weniger, je mehr mich die Hitze im Hirn aufzehrt. Das ist das Schlimmste.“*

Max Dauthendey blieb trotz allem bis an sein Ende ein hellwacher Beobachter, der auch politische Veränderungen weitsichtig registrierte. Er hat in einer Epoche geschrieben, in der die Kolonialherren bereits umstritten und von inländischen Opponenten befehdet wurden. Nationale Befreiungsbewegungen formierten sich. Die fremde Macht war noch ziemlich festgefügt, doch längst gefährdet. Der sonst so sinnlich-impressionistisch dichtende Dauthendey fand auch solch klare Worte:
„Alles koloniale Leben ist Räuberdasein und Zwingherrschaft. Dieses sollten die Europäer bedenken, wenn sie Kolonien gründen. Sie laden sich Schuld auf und gehen an ihren Kolonien, so wie Rom und Athen, zugrunde."

(...) Mit Rudolf Gramich, dem früheren Leiter des Goethe-Institutes von Surabaya, fuhr ich in die Höhen von Tosari. Der Jeep nahm spielend die steilen Kehren und engen Kurven der Serpentinenallee, die von den Holländern angelegt worden war und heute noch in gutem Zustand ist. Wir schraubten uns in die nebligen Gefilde von 1.700 Meter Höhe. Wir hatten Karten aus den vierziger Jahren dabei, auf denen das Sanatorium und das Grand Hotel verzeichnet waren, in denen Dauthendey verweilt hatte. Doch die Suche blieb vergebens. Nichts als Gestrüpp, Gras, die fruchtbare Flora der Berge, deren Abhänge hier gärtnerisch genutzt werden.

Nein, da erinnerte nichts mehr an die Holländer und an diesen deutschen Dichter. Sogar die Touristen haben andere Wege eingeschlagen. Die Pferde, die ihnen einmal von den Einheimischen zum Ritt auf den Bromo, den noch tätigen Vulkan, gesattelt wurden, sind aus dem Bild der abschüssigen Gassen und ungepflasterten Wege verschwunden. Wir erfahren, dass hier in den vierziger Jahren Guerillakämpfe tobten, dass die Häuser der Holländer in Feuer aufgingen, dass manch eingestürzter Baustein in die Hütten der Einheimischen eingefügt wurde. Wenn wir die alten Landkarten und die Reiseführer von damals nicht gehabt hätten, die uns immer wieder bestätigten, hier muss dieses, hier muss jenes Haus gestanden haben – die gegenwärtige Natur würde es nicht mehr preisgeben.

Die Suche nach der Vergangenheit in Garut schließt den ′Kerkhof′ ein. Dauthendey erwähnte seine Spaziergänge auf dem Friedhof der Europäer, wo die alten holländischen Gräber mit weißgestrichenen großen Grabsteinen leuchteten. Es gibt ihn nicht mehr. In einem Sträßchen nahe eines grünschillernden Weihers erinnert sich ein alter Mann daran. „Wo Sie jetzt die vielen kleinen Häuser sehen, da war bis vor einem Jahrzehnt der holländische Friedhof. Zum Friehof führte einmal eine Allee mit Palmen." Nur ein einziger Stumpf ragt noch als Rest des einstigen Baumschmucks in den Himmel, blätterlos, abgerissen.
Die Vergänglichkeit hatte der kranke, schnell gealterte Max Dauthendey in seiner Einsamkeit bereits schmerzlich empfunden:

„Herr St. erzählte mir neulich, dass alles geschliffene Glas hier mit der Zeit erblindet, wahrscheinlich von der warmen, feuchten Luft, die sich daran niederschlägt. Jeder Fernstecher, jedes Fernrohr, jede photographische Linse erblindet hier mit grauem Belag. Es ist, als ob das Äquatorialklima hier alles zerstört, was aus Europa kommt. Eisen verrostet, die Uhrwerke bleiben stehen. Man muss besondere Tropenuhren hier haben. Die in Europa gebrauchten, nicht für die Tropen gearbeiteten, dehnen sich aus und bleiben stehen. Die Sammet- und andere Kleiderstoffe zerfallen hier rasch, und die Tuche verschimmeln. Ebenso verschimmelt alles Lederzeug rasch, wenn es nicht immer geputzt wirtd, die Koffer verfaulen, ebenso die ungebrauchten Stiefel. Die Bücher werden von Würmern und Kakerlaken zerfressen. Es ist ein steter Kampf, den man hier gegen das Klima und die Insekten führen muss."

Über Dauthendey und seine Zeit ist die Geschichte hinweggegangen. Das Drama seines Schicksals trägt die individuellen Züge des 50jährigen Geistesmenschen, der unfreiwillig zwischen die Welten geraten war und in die tiefe Krise verwelkender Schaffenskraft trieb; eine unverwechselbare Biographie, in die tödlich verstrickt Persönlichkeit und Zeitumstände gleichermaßen eingingen. Was der Mensch Dauthendey über seine Nöte aufschrieb, weckt beim Zeitgenossen, der sich neugierig und selbstkritisch Südostasien im allgemeinen und Java im besonderen nähert, ein eigenartiges Nachempfinden und Mitempfinden. Dauthendey hat unter tragischen Verhältnissen die Spannungen erleben müssen und hat sie mit der Dünnhäutigkeit des Künstlers registriert, die jeden Europäer erfüllen, der sich nicht nur für die unbeschwert oberflächlichen Wochen eines Urlaubes auf diese Weltregion und ihre Bewohner einlassen will.

Am 8. Mai 1918 notierte Max Dauthendey in sein Tagebuch:

„(...) die stille, unheimliche Kraft, die auf dem Javaboden den Europäer verfolgt. Dieser stillen, zerstörerischen Kraft entgeht kein Europäer. Die Menschen aus Europa fühlen sie hier wie ein ewiges Erdbeben, wie das ferne Donnern einer Schlacht, wie einen Alpdruck, der nie von Stirn und Herz weicht. Zersetzt und erschlafft fühlt man allmählich den Einfluss der stillen Kraft auf alle Sinne und auf die Seele besonders. Dies (...) ist die stille, unheimliche und ewige Todesgefahr, in der jeder Europäer hier schwebt, wenn er seinen Beruf auf Java sucht. Bazillen, feindliche Geister, feindliche Gedanken der Javaner, feindliche Tiere, feindliches Klima, feindliche Tücke der Vulkane umgeben den Europäer Tag und Nacht mit drohender Vernichtung. Niemals fühlt man ähnlich Unheimliches, niemals fühlt man so deutlich die Anwesenheit einer stillen Kraft, wenn man in Europa reist."

Aus: Rüdiger Siebert *5x Indonesien.* München 1987

Literatur

Dauthendey, Max

Lingam, zwölf asiatische Novellen. München: Langen 1909

Die *geflügelte Erde, ein Lied der Liebe und der Wunder um sieben Meere.* München: Langen 1909

Die acht Gesichter am Biwasee, japanische Liebesgeschichten. München: Langen 1910

Das Märchenbriefbuch der heiligen Nächte im Javanerlande. München: Langen 1921

Erlebnisse auf Java, aus Tagebüchern. München: Langen 1924

Letzte Reise. Aus Tagebüchern, Briefen und Aufzeichnungen. München: Langen 1925

Sieben Meere nahmen mich auf, ein Lebensbild mit Dokumenten aus dem Nachlass. Hrsg. Von Hermann Gerstner. München: Langen-Müller 1987

Engert/Osthoff *Max Dauthendey. Reden zu seinem 125. Geburtstag.* Osthoff 1992

Siebert, Rüdiger *Fünfmal Indonesien, Annäherung an einen Kontinent.* München: Piper 1987

Siebert, Rüdiger *Java – Bali, eine Einladung.* München: Prestel 1991

Muhamad Subarkah

Pada suatu hari ketika puisi pergi

Pada suatu hari ketika puisi pergi
tak ada lagi ruang tersisa
kecuali kehampaan kata

semua kosong seperti rongga buluh bambu
sepi meski tak ada malam hari

Pada suatu hari ketika puisi pergi
yang ada hanyalah keheningan mengapung
terhenti dalam nafas
bersatu pergi dalam diri

Als eines Tages die Poesie ging

Als eines Tages die Poesie ging
blieb kein Raum mehr übrig
außer Leere des Worts

alles leer wie Bambushöhlung
einsam da es Nacht nicht gab

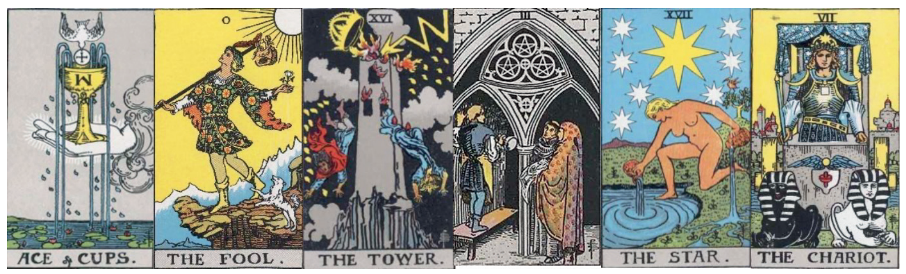
Als eines Tages die Poesie ging
gab es nur dahintreibende Stille
angehalten im Atem
vereint gehen sie ins Selbst

September 2001

Aus: *Puisi tak pernah pergi. Sajak-sajak Bentara 2003*, KOMPAS, Jakarta
Übersetzung: Helga Blazy

Gesyada Siregar

Warum es nicht möglich ist, in der indonesischen Kunst allein zu arbeiten



Ace of Cups: Großzügigkeit/Empathie, The Fool: Vorbehaltloses Erproben von Neuem, The Tower: Unvermeidliche Veränderungen, Three of Pentacles: Zusammenarbeit/Wertschätzung unterschiedlicher Ideen, The Star: Inspiration/Hoffnung, The Chariot: Tatkraft/Mut zur Problemlösung
Quelle: Gesyada Siregar

Die kurze Antwort: Ein Kunstzweig, bei dem es um Form und Gestaltung geht, braucht Material, Werkzeuge und einen Raum, um zu existieren. Wir wissen, dass in dieser verrückten Zeit alles teuer ist und dass man erkleckliches Kapital braucht. Um diesen Bedingungen zu begegnen, müssen diejenigen, die sich mit Kunst befassen, sie praktizieren und von ihr leben wollen, ihre Ressourcen miteinander teilen. Der Mensch ist nie frei vom Mangel. Ist genug Geld zum Kauf von Material da, mangelt es möglicherweise an Ideen. Selbst wenn Geld und Ideen gegeben sind, fehlt vielleicht die Zeit, sie umzusetzen.
Aber keine Sorge – denn irgendwo gibt es immer auch ein Zuviel. Ein Zuviel an Zeit, Dingen, Energie, Ideen, Wissen, Ansehen, Essen, Freiraum, ja sogar Geld, sodass die Menschen sich gegenseitig unterstützen und den Mangel ausgleichen können. Das ist der Grund, warum ein Dasein als Einzelkämpfer*in im Feld der indonesischen Kunst schwierig, wenn nicht gar unmöglich ist.

Der affektive Aspekt:
Sambal – Schmerz, Genuss und Blitz in der Kunstarbeit

Bekanntlich sind Indonesier*innen verrückt nach *sambal*, empfinden dessen brennende Schärfe als köstlich. Gleiches gilt für die Zusammenarbeit im Feld der bildenden Kunst. Das schmerzhafte Brennen stellt sich hier in vielerlei Formen ein: interne Missverständnisse, Veranstaltungen ohne Publikum, abgeblasene Einladungen, Verzweiflungskopfschmerz darüber, wie das Geld für die Miete der gemeinsamen Räume aufgetrieben werden kann, Überdruss an Online-Meetings, unzählige Neuentwürfe zur Platzierung eines institutionellen Logos, unbeantwortete E-Mails, Zeitnot beim Hängen von Bildern in der Galerie,

ausbleibende Kostenerstattungen etc. Wie die Sambal-Aficionados leiden auch allzu enthusiastische Kunstaktivist*innen an Magenproblemen.

Wo bleibt da der Genuss? Gehen wir der Definition von Kunst in verschiedenen Traditionen Indonesiens nach, so zeigt sich uns die Vorstellung von Kunst als transzendente Erfahrung. Bei dem Kunstwissenschaftler Jakob Sumardjo liest sich das so:

> *„Paradoxe Kunst präsentiert etwas, das in der Alltagserfahrung bekannt, aber gleichzeitig in der Alltagserfahrung unbekannt ist. Eine transzendente Erfahrung ist also eine Erfahrung, die sowohl empirisch als auch rational bekannt und unbekannt ist."*
> (Sumardjo 2004, S. 42/43)

Das Erlebnis höllischer Schärfe, die einem in die Augen schießt, einen weinen, zischen, keuchen, schwitzen, durstig macht – genau so erleben wir die künstlerische Zusammenarbeit. Die Empfindungen hierbei können wir als eine transzendente Erfahrung ansehen – ein Erleben von etwas Außergewöhnlichem oder von etwas außerhalb unserer Selbstbehauptung. Biologisch löst diese Empfindung eine erhöhte Ausschüttung von Endorphinen im Körper aus, die beruhigend wirken oder, anders ausgedrückt, Genuss bereiten. Nachdem wir den brennenden Schmerz etlicher der gerade genannten Schwierigkeiten durchlebt haben, bringt der Moment, in dem wir gemeinsam Lösungen finden, ein Gefühl genussvoller Befriedigung.

Das Prinzip ‚Erfindungsreichtum', man könnte auch Lösungsorientierung sagen, ist das Rezept für Reifung und genussvolle Lust an der Zusammenarbeit mit anderen im Feld der indonesischen Kunst. In der Praxis des Teilens von Ressourcen werden die Kunstarbeiter*innen immer auf altbekannte, aber auch auf vollkommen neue Probleme stoßen. Diese werden nicht immer künstlerischer Natur sein, sondern werden genauso Buchhaltung, Verwaltung und psychische Phänomene betreffen, oder auch Rechtsfragen, Logistik, Politik und Kommunikation. Zum Glück müssen wir sie nicht allein schultern. Als Mitglieder einer Gemeinschaft finden wir immer vertrauenswürdige Mitstreiter*innen, die bereit sind, uns so gut sie können bei der Suche nach einem Ausweg zu helfen.

Altbekannte Probleme lassen sich schnell lösen, unbekannte nicht. Diese müssen wir genau studieren, wir müssen spekulieren, mögliche Lösungen durchspielen. Doch damit nicht genug, wir müssen sie mit erfahrenen Leuten diskutieren, dann erst können wir sie ausprobieren. Scheitert die angepeilte Lösung in der Praxis, müssen wir neue Ansätze suchen, sie erneut studieren, wieder spekulieren, tentative Lösungen diskutieren und umsetzen. Aus diesem Grund können in den indonesischen Kunstorganisationen die Prinzipien einer Arbeitskultur, die im industriellen Stil auf Produktivität, Geschwindigkeit und Effektivität

setzt, nur sehr selten und niemals in Gänze übertragen werden. Die Prozesse der Lösungsfindung in der Zusammenarbeit im Kunstbereich brauchen stets viel Zeit: In einer guten Küche müssen Zutaten mariniert und eingelegt werden, auf kleiner Flamme lange köcheln, um dann der Kundschaft fürs Auge ansprechend serviert zu werden. Was in Eile und gedrückter Stimmung zubereitet worden ist, wird niemandem munden.

Als Leser*in runzeln Sie vielleicht die Stirn und denken: Im Bereich der Kunst scheint die Zusammenarbeit ja besonders schwierig zu sein. – Nun, ganz so lässt sich das nicht sagen. Laut Soekarno, dem ersten Präsidenten Indonesiens, entwickeln sich die politischen Wissenschaften und Fähigkeiten des Menschen viel langsamer als der rasante Wandel im Bereich der Technologie. Zur Veranschaulichung fügte Soekarno hinzu, dass ein Mensch zwar Blitze ableiten könne, wohin er will, dass er aber über die Mitmenschen, selbst in seiner Nähe, keine Kontrolle habe. Diese Äußerung liegt zwar schon 67 Jahre zurück, doch hat sich meinem Eindruck nach bis heute nichts daran geändert, dass Menschen gerne mal ein wenig aus der Reihe tanzen.

Bevor ich mich aber in Abschweifungen über menschliche Anwandlungen verzettele, komme ich lieber auf das Hauptthema zurück: das Teilen in der Kunst. Menschen, die ihre Ressourcen in der Kunst aktiv teilen, sind im Allgemeinen tolerant und verstehen, dass sich viele Dinge auf der Erde ihrer Kontrolle entziehen. Diese Haltung finden wir insbesondere bei Menschen, die schon mehrfach das Erlebnis der Transzendenz erfahren haben. Die Geduld und Flexibilität, Entscheidungen je nach Erfordernis in unterschiedlichem Tempo zu treffen, hilft bei der gemeinsamen Arbeit im künstlerischen Feld. Der Prozess des gemeinschaftlichen Teilens ist ein Lernprozess, bei dem sich der Schwierigkeitsgrad von Stufe zu Stufe steigert. Er kann aber auch plötzlich und verstörend wie ein Blitzschlag ein.

Der Bildungsaspekt:
Die Unmöglichkeit, „allein zu lernen“, und die Erinnerung an Persagi

Es kann gut sein, dass Sie in einer Kurzbiografie eines*r Künstler*in gelesen haben, er*sie sei Autodidakt*in. Im Allgemeinen dient der Begriff der Unterscheidung zwischen denjenigen, die akademisch oder formal ausgebildet sind, und denen, die es nicht sind. Doch beunruhigt es mich, wenn wir den Begriff „Autodidakt*in“ als „Selbststudium“ im Sinne eines „Alleine-Lernens“ verstehen. Ein alternatives Verständnis wäre „autonomes Lernen“ im Sinne der eigenen Entscheidung darüber, was ich wann, wo, warum, wie und von wem lernen möchte.

Die Vorstellung von Selbststudium als „Alleine-Lernen“ ist ein Unding. In der Praxis braucht der*die Künstler*in bei seinem*ihrem Lernprozess andere Menschen. Lernt er*sie mittels YouTube? So schaut er*sie Bildungsinhalte an, die andere gemacht haben. Lernt er*sie allein im stillen Kämmerlein? Er*sie bleibt angewiesen auf die Hersteller von Farbe und Leinwand, auf den Laden für Künstler*innenbedarf, die Verfasser*innen von Lehrbüchern, die Person an der Kasse oder den Kurier, der ihm*ihr das Material nach Hause liefert. Es kann gut sein, dass er*sie im Laden noch zusätzlich einen Wissensbonus erwirbt, wenn er*sie sich von der*dem Verkäufer*in die Spezifikationen der Leinwand und die Qualität der Farbe erklären lässt. Selbst in einem Urwald ohne einen Menschen in der Nähe würde er*sie Lehrer*innen haben: Bäume, Flüsse, Berge, Wind, Sonne, Sterne, Vögel, Insekten, die ganze Flora und Fauna um ihn herum. Anders gesagt: Die Vorstellung des „Alleine-Lernens“ führt uns in die Falle einer anthropozentrischen und individualistischen Perspektive.

Nach dieser Klärung will ich auf die Praktiken des Teilens von Ressourcen und Wissen im Feld der bildenden Kunst eingehen. Über die Zeit haben sich verschiedene Modelle entwickelt: Ateliers, Werkstätten, Hochschulen, formale Bildungseinrichtungen und Künstler*innengemeinschaften in Orten oder Regionen Indonesiens, die Schulen initiierten. Wenn verschiedene Künstler*innen zusammenkommen und beschließen, für sich einen gemeinsamen Raum zu schaffen, so ergibt es sich geradezu von selbst, dass sie auch Bildungsprogramme durchführen.

Ein Beispiel aus der Zeit der Anfänge der modernen indonesischen Malerei im kolonialen Niederländisch-Indien ist die 1938 gegründete Vereinigung *Persatuan Ahli Gambar Indonesia* (*Persagi* – Vereinigung indonesischer Maler*innen). Sie wollte allen Interessierten einen Raum bieten zur Diskussion, Vertiefung und zum Erlernen der modernen Malerei. Daneben lud die Vereinigung regelmäßig Kulturschaffende zu Vorträgen ein, so etwa den Dichter Sanusi Pane, den Pädagogen Ki Hadjar Dewantara und die niederländische Kunsthistorikerin Jeanne Maria Cornelia de Loos-Haaxman, die für das Ausstellungsprogramm des *Bataviasche Kunstkring* arbeitete. Der heute als der Gründungsvater der modernen indonesischen Malerei verehrte S. Sudjojono (1913–1985) fungierte als Sekretär und Sprecher von Persagis. In seinen Erinnerungen berichtet er, dass die Vereinigung nicht nur Malunterricht für ihre Mitglieder anbot und gemeinsame Ausstellungen durchführte, sondern dass die *Persagi*-Künstler*innen auch den Prozess der sozialen und politischen Kontextualisierung der modernen bildenden Kunst initiierten.

Bis heute bauen wir auf ihren Ideen auf und verwenden die Begriffe, die sie als indonesische Pendants für die niederländischen Kunsttermini geprägt haben. Das beginnt mit den Wörtern für Leinwand, Selbstporträt, Skizze, Radierung und reicht bis hin zu Skulp-

tur, Malerei etc.; selbst die indonesischen Wörter für Kunst (*seni*) und Künstler*in (*seni-man*) wurden in dieser Zeit geprägt, die beiden Letzteren von Sarmidi Mangoensarkoro, damals Lehrer in der indigenen Schulbewegung und Aktivist, im unabhängigen Indonesien kurzzeitig (1949/50) Minister für Bildung und Kultur. Diese Übersetzungsarbeit war möglich durch *tongkrongan*, die breite multidisziplinäre Zusammensetzung von *Persagi*. Die soziale Ausrichtung der späteren Künstler*innengemeinschaften mit ihren öffentlichen Programmen (Vorträge, Künstler*innengespräche, Seminare, Diskussionen), Workshops und gemeinsamen Ausstellungen nahm hier ihren Anfang. Und seither findet sich auch das multidisziplinäre *nongkrong* als eine Strategie des Teilens von Ressourcen und Wissen im Feld der Kunst.

Der imaginative Aspekt: Quer durch Ostjava und den Namen teilen

Gibt es aber auch Beispiele für die gemeinsame Nutzung von Ressourcen in einem größeren Umfang? Im indonesischen Kunstbetrieb der letzten drei Jahre haben die *Biennale Jatim VIII* und *IX* (8. und 9. Ostjava-Biennale) für Aufsehen gesorgt. Wie sollte es anders sein – war es doch hier einem Team von lediglich vier Personen gelungen, die 2019er Ausgabe dieses Kunstfests als großen Event zu organisieren: 65 Aktivitäten in 15 Städten (verteilt über die ganze Provinz), unter Beteiligung von 500 Künstler*innen mit unterschiedlichem Hintergrund und vierzig beratende Kurator*innen. Bei der 2021er Ausgabe der *Jatim Biennale* erhöhte sich die Zahl sogar auf 126 Programme in 36 Städten und Distrikten, getragen von fünfzig Durchführungskomitees, zu denen etliche Kurator*innenräte (*Dewan Syuro Kurator*), Koordinator*innen und sogar spirituelle Berater*innen zählten. All dies wurde mit einem minimalen Etat auf Freiwilligenbasis realisiert.

Was hat mehrere Hundert Kunstschaffende zur Zusammenarbeit motiviert, um die Ostjava-Biennalen mit geringsten Finanzmitteln auf die Beine zu stellen? Dwiki Nugroho Mukti (unter Freunden Komeng genannt), seit 2019 der Direktor (oder in seinen Worten: „Provokateur“) der *Jatim Biennale*, erzählte mir, was sich hinter den Kulissen abspielte: „Wir fragten die Gruppen, warum sie trotz der oft geäußerten Kritik dennoch unter dem Dach der *Jatim Biennale* agieren und nicht ihre eigenen Programme machen wollten. Und dabei stellte sich heraus, dass der Name *Jatim Biennale*, wie auch immer, in den Köpfen der hiesigen Künstler*innen enorm lebendig ist. Sie ist eine Vorstellung und zugleich etwas Reales; durch die vergangenen Aktivitäten sind die Künstler*innengruppen an einen Punkt gekommen, an dem sie die Biennale als etwas ansehen, das zu ihnen gehört und an dem sie beteiligt sein wollen. So ist das. Warum sollten wir dies geringschätzen? Warum sollten wir dann aufgeben?“

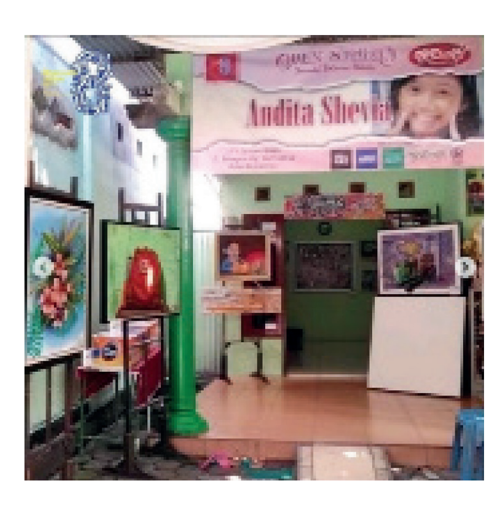
Eine Biennale, die sich vornimmt, alle zwei Jahre in Gestalt eines großen Fests die aktuelle Kunst einer Region zu präsentieren, braucht stattliche Finanzmittel. Oft scheitert solch ein Projekt schon in der Vorbereitungsphase, da die eingeworbenen Mittel nicht ausreichen. Die Aktivist*innen der *Jatim Biennale*, Komeng, Ayos Purwoaji, Toyol Dolanan Nuklir, Deden S. Yogi und Syska La Veggie – alle Kurator*innen und Künstler*innen der Millennial-Generation aus Surabaya – überlegten sich, dass es möglich sein müsste, den Organisator*innen der Biennale nicht auch noch die finanzielle Last aufzubürden. Nachdem ihrer Einschätzung nach vielen Leuten die *Jatim Biennale* wichtig war, stellten sie in ihren Netzwerken die Idee zur Diskussion, die Biennale nach dem Modell des *gotong royong* – dem im dörflichen sozialen Leben verbreiteten Prinzip gegenseitiger Hilfeleistung – zu organisieren, was implizierte, dass keine Auswahl stattfinden würde und alle das Recht hätten, ihre Aktivitäten im Rahmen der Biennale durchzuführen.

Diese Öffnung war auch eine Reaktion auf die oft beklagte Einseitigkeit der Künstler*innenauswahl bei vorangegangen Biennalen, wo immer wieder Einzelne und Gruppen sich übergangen fühlten. „Wir waren bereit, den Namen *Jatim Biennale* mit allen zu teilen, die aus Interesse und Begeisterung aktiv sind, ohne Blick aufs Geld, sondern nur aufgrund ihres *sense of belonging*. Unsere Strategie war, dass alle selbstständig ihre Events durchführten und selbst auch Künstler*innen und Kurator*innen suchten", erläuterte Komeng.



Abb. 1: Screenshots der Instagram Story mit der Einladung zur Teilnahme an der Jatim Biennale, darunter ein Post von Toyol Dolanan Nuklir, Künstler und Aktivist der Jatim Biennale 2019 und spiritueller Berater der Jatim Biennale 2021. Quelle: https://jatimbiennale.org/2021/07/09/reposisi-biennale-jatim-sebagai-gerakan-kesadaran-ruang-partisipasi-dan-jejaring-yang-meluas/ Zugriff am 28.01.2022, 04.22 WIB

Der einzige finanzielle Einsatz, den die Organisator*innen den Künstler*innen anboten, war der Katalog. Das war insofern attraktiv, da den Teilnehmenden die Dokumentation sehr wichtig ist. Durch den Verzicht auf die Vorgabe von Standards der Foto- und Videoformate akzeptierten die Organisator*innen Qualitätsunterschiede im Archivierungsmaterial zugunsten des Ziels, allen die Teilnahme zu ermöglichen. Der Katalog erfasst damit die Kunstaktivitäten aller Teilnehmenden und zeigt auch die Breite der Lokalitäten: Busbahnhöfe, Gästehäuser, Reisfelder, Cafés, Einkaufszentren, Denkmäler und auch Vorgärten von Privathäusern.



2019 war das Kapital der Organisator*innen die Vision der *Jatim Biennale* und das Versprechen eines Katalogs. 2021 kam in der Vorbereitungsphase eine Förderung durch den Internationalen Hilfsfonds für Organisationen in Kultur und Bildung des Auswärtigen Amtes und des Goethe-Instituts hinzu.

Abb. 2: Fotodokumentation eines Events der 8. Jatim Biennale: Open Studio der 9-jährigen Malerin Andita Shevia in Mojokerto, Ostjava, 2021.Quelle: https://www.instagram.com/jatimbiennale/

Diese Gelder haben die Organisator*innen transparent an alle Teilnehmenden weitergegeben, und zwar nicht gleichmäßig verteilt auf die 126 eingereichten Programmpunkte, sondern orientiert am finanziellen Aufwand des Events, da die Kosten beispielsweise für eine Online-Diskussion weit geringer sind als die für ein Festival als Präsenzveranstaltung. Der Zuschusscharakter der Gelder wurde klar kommuniziert; alles Darüberhinausgehende sollte Leistung und Engagement der Teilnehmenden sein. Selbst das Team der fünfzig Koordinator*innen arbeitete ehrenamtlich, lediglich Gebühren für die Online-Kommunikation wurden erstattet. „Okay, als Erstes geht es uns um die *Jatim Biennale*, aber darüber hinaus schwebt uns ein Ekosistem gemeinsamen Wohlergehens vor, das jedem von uns, auch dir, zugutekommt – wenn die Leute sich dessen bewusst sind und daran arbeiten, kann es tatsächlich funktionieren", betonte Komeng. „Die Jatim Biennale ist ein wichtiges Instrument, und sie muss aus der Vorstellungskraft der Künstler leben. Wenn wir keinen Punkt sehen, auf den wir zugehen wollen, befürchte ich, dass dieses Ekosistem nirgendwohin führt."

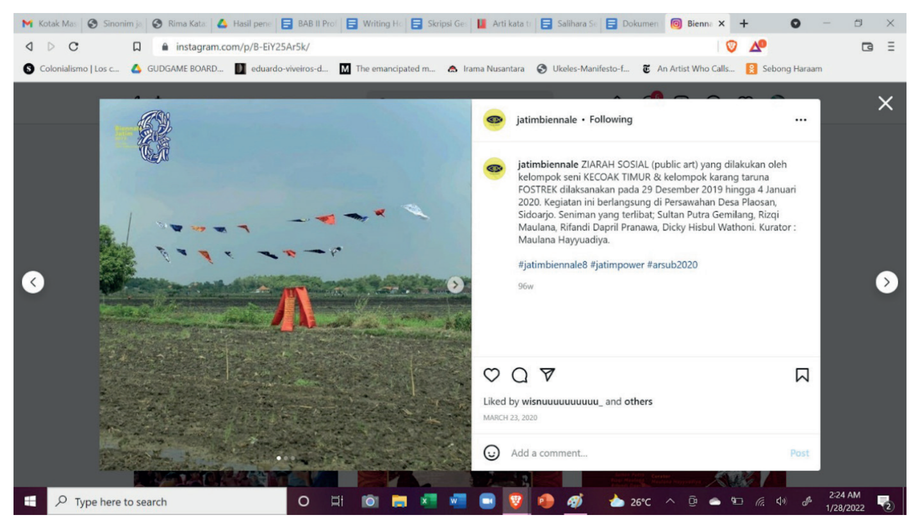


*Abb. 3: Fotodokumentation eines Outdoor-Kunstwerks (public art) der 8. Jatim Biennale, Ziarah Sosial (Sozialer Pilgerweg) der Künstler*innengruppen Kecoak Timur und Karang Taruna Fostrek auf den Reisfeldern des Dorfes Plaosan, Sidoarjo, Ostjava, 2021. Quelle: https://www.instagram.com/jatimbiennale/*

Zuletzt: Empathie entfachen

Nun, liebe*r Leser*in, Sie sind am Ende dieser langen Ausführungen angelangt. Vielen Dank für Ihre Zeit und Energie! Ich stelle mir vor, dass Ihnen vielleicht beim Lesen über den Sambal, den Blitz, Persagi und Ostjava manchmal Ihre eigenen Erfahrungen in den Sinn gekommen sind. Letztendlich führt uns der Weg, um im künstlerischen Feld Indonesiens nicht allein zu sein, zu der Frage, wie wir Empathie entfachen können. Zusammen zu arbeiten bedeutet nicht, die eigenständige Arbeit im Bereich der Kunst zu verneinen. Zusammen zu arbeiten ist das Bündeln individueller Arbeiten in Richtung auf einen gemeinsamen imaginären Zielpunkt. Sollte es scheitern, wird jeder wieder mutig neu ansetzen oder gemeinsam mit anderen nach neuen Wegen suchen, getragen von einem geteilten Bedürfnis und der uns verbindenden Neugier. Zusammen zu arbeiten bedeutet nicht, die Menschen zu vereinheitlichen. Gerade aus komplementärem Ungleich-Sein kann generativ Neues entstehen. So das kurze Fazit.

Depok, 2022

Übersetzung: Martina Heinschke

Gesyada Siregar ist Kuratorin, Autorin und Kulturmanagerin. Sie ist Koordinatorin für das Fach Artikulation und Kuratorin an der *Gudskul*, ein kollektives Ekosystem für zeitgenössische Kunst und eine Bildungsplattform, die von drei Kollektiven in Jakarta gegründet wurde: *ruangrupa*, *Serrum* und *Grafis Huru Hara*. Gesyada Siregar ist außerdem Teil von *fixer.id*, einem nachhaltigen Forschungsprojekt, das die Entwicklungen der kollektiven Kunstpraxis in Indonesien verfolgt und aufzeichnet.

Der Aufsatz erschien in Majalah Lumbung. Ein Magazin über Ernten und Teilen. Kassel, Juni 2022. Wir danken dem Hatje Cantz Verlag und der documenta gGmbH für die Erlaubnis zum Abdruck in *kita*.

Literatur

Jakob Sumardjo „*Shamanisme dalam Seni Indonesia*", in Modern Miring. Bandung: Panitia Mendak Pindo (Natus), Selasar Sunaryo Art Space, 2004.

* * * * * * *

In eigener Sache



Mehr Informationen dazu unter www.dig-koeln.de

Karl Mertes

Aufgelesen

Horst Geerken liefert wieder … „Hitlers Griff nach Asien – Band 5"

Unermüdlich und unaufhaltsam befasst sich der gelernte Ingenieur und – unterdessen – „Privatgelehrte" Geerken mit den Verbindungen zwischen dem deutschen Dritten Reich und Niederländisch-Indien, bzw. Indonesien. Zwischen 2015-2020 hat er in bisher vier Bänden eine außergewöhnliche Materialfülle und Rechercheergebnisse vorgelegt, die tatsächlich einen neuen, einen ungewohnten Blick auf die bilateralen Beziehungen zulassen; zum Teil liegen sie auch in Englisch und Indonesisch vor. Die akademische und professionelle Geschichtsschreibung wird von seiner Arbeit profitieren können. Die Geerken'sche Beharrlichkeit und Gründlichkeit lässt Positionen und Perspektiven zu, die in der öffentlichen Wahrnehmung noch nicht so bekannt sind, wie sie inzwischen durch die Fleißarbeit des Autors zutage gefördert wurden. Zeitzeugen und von diesen bereitgestellte Fakten und Dokumente sind die eigentliche Quelle für die vielfältigen und umsichtigen Veröffentlichungen, eine spezielle Art der *oral history*.

In den ersten zwei Bänden legte er Daten, Dokumente, Fotos vor, die belegen, wie, warum, wann und wo von den Nazis der Kontakt zu Indonesien gesucht und gefunden wurde [(1) *Das Dritte Reich und Niederländisch Indien. Aufbau deutscher Marinestützpunkte*, (2) *Der Anfang vom Ende der Kolonialzeit. Deutsche Hilfe für Soekarnos Freiheitskämpfer*…]. Band drei steuerte schon Ergänzungen bei und in Band vier sind Beiträge über die Lageruniversität Dehra Dun in Nordindien zusammengestellt; und ein sechster Band ist schon in Vorbereitung; darin geht es um die Deutsche Schule in Sarangan. Die Durchnummerierung der Kapitel schafft Ordnung in der Sammlung der Unterlagen und Quellen – und lässt offen, wie umfangreich die Gesamtausgabe sein wird.

Das jüngste Produkt seiner Geschichts-Werkstatt ist nun Band 5: Methodisch ist daran interessant, dass Leserinnen und Leser der ersten Bücher sich zu Wort gemeldet haben und Geerken wieder mit neuem Material versorgten. An ihm war es nun, dies zu sortieren und zuzuordnen. So spannend und aufschlussreich die aktuellen Beiträge sich auch lesen, so sind sie letztlich doch am ehesten in Verbindung mit den ersten Büchern der Reihe verständlich, zumal in Fußnoten immer wieder auf die zurückliegenden Ausgaben verwiesen wird. Wer es jedoch nicht so systematisch angeht, für den bieten die jetzigen Kapitel bemerkenswerte Rückblicke auf deutsche Aktivitäten im indonesischen Archipel seit den 1930er Jahren.

Dem Ansatz des Autors folgend ist das erste Thema *„In Indonesien untergetauchte Nazis"*. Er erwähnt ehemalige Militärs, Marineangehörige, Wissenschaftler, wie vor allem auch sogen. Mitläufer. Eine besondere Rolle fällt Dr. Rolf Oebsger-Roeder zu, einem äußerst aktiven SS-Mann und

späteren Agenten der Organisation Gehlen/ Bundnachrichtendienst, der 1959 nach Indonesien kam. Dort erarbeitete er sich eine sagenhafte Legende, die ihn zu einem gefragten Journalisten über Südost-Asien werden ließ (mit seiner Ehefrau als Botschaftsärztin) und sogar zum Biografen von Suharto *(The smiling General)*. 1992 starb er in München und erst schrittweise wird bekannt, welch ein Typ hinter „O.G. Roeder" steckte. Der Autor war mit Roeder bekannt und gibt lebhafte Einblicke in das Auftreten und Wirken dieses erst später als „Nazi-Verbrecher" enttarnten Zeitgenossen.

Dann gibts die Geschichte von Max Schmeling, der offenbar in den 1950er Jahren längere Zeit in Indonesien verbrachte.
Er war fraglos als Schwergewichts-Weltmeister eine Heldenfigur der Nazi-Zeit, was Spekulationen nährt, warum er in der Nachkriegszeit fast heimlich in Indonesien auf- oder untertauchte.
Schließlich schildert Geerken die Arbeits- und Lebensbedingungen deutscher Ärzte, die in den 50er Jahren nach Indonesien kamen.

Wie eine Räuberpistole liest sich, was Geerken über das legendäre „Nazi-Gold" zusammengetragen hat: Tonnenweise ist angeblich zum Kriegsende weltweit Gold versteckt, verschoben worden, gerüchteweise 20 Tonnen nach Indonesien – von deren Verbleib aber keine konkreten Spuren bekannt sind. Womöglich hat sich der Alt-Nazi Heinrich Harrer anlässlich der Expedition nach Neuguinea 1962 um das Edelmetall gekümmert; nein es gibt auch Vermutungen, dass Sukarno davon wusste oder gar Nutzen daraus zog; letztlich war vielleicht auch Dr. Poch Trittbrettfahrer?! Diese Spekulationen werden noch um ein besonderes Kapitel bereichert, nämlich diesen *Dr. Poch* betreffend – das soll nämlich der 1945 entkommende Adolf Hitler gewesen sein, untergetaucht als Arzt auf der ostindonesischen Insel Sumbawa und angeblich in Surabaya beigesetzt. Geerken liefert eine Vielzahl von Argumenten und Dokumenten, die diese Poch-Hitler-Spekulationen widerlegen, und er schenkt dieser Geschichte keinen Glauben, weiß es aber auch nicht genau ...

Konkreter und tatsächlich nachvollziehbar ist ein weiteres Kapitel der Aufarbeitung von Leser-Reaktionen auf die früheren Bücher des Autors: *„Ergänzungen zur Deutschen Schule in Sarangan"*. Nachdem alle in Niederländisch-Indien lebenden Deutsche in Folge des Überfalls der Wehrmacht auf die Niederlande festgesetzt und in Lagern untergebracht worden waren, änderte sich deren Schicksal mit dem Überfall Japans auf die früher holländische Kolonie. Die inhaftierten Deutschen wurden frei gelassen. Für die Frauen und Kinder ist in dem Kurort Sarangan nahe Madiun auf Java eine Schule eingerichtet worden. Darüber liegen schon Veröffentlichungen vor und Geerken hatte bereits darüber geschrieben. Nun hat er aber eine Reihe interessanter Ergänzungen und Hintergrundberichte erhalten. Und in der Reihe seiner Publikationen ist ein sechster Band in Vorbereitung, der sich ausdrücklich mit der Geschichte dieser Schule befasst.

Zur *„Orientierung der deutschen U-Boot-Fahrer in Batavia“* steuert er ebenfalls neue Informationen und Dokumente bei. Dies Thema ist in den zurückliegenden Bänden bereits ausführlich behandelt worden. Weitere beachtenswerte Ergänzungen gibt es noch zu den Internierungslagern deutscher Zivilisten, zu den von den Nazis – namentlich von Himmler – veranlassten Tibet-Expeditionen, zu Sukarno und einer Reihe anderer Aspekte in Bezug zu den vorherigen Büchern.

Mit mehr als 200 Seiten – im DIN-A-4-Format – werden außergewöhnliche Fakten und Geschichten geliefert. Sie fußen auf den bisherigen Publikationen und sind ein ermutigender Beleg für die mühselige aber aufschlussreiche Beschäftigung mit dem historischen Themenkomplex.

Dies macht übrigens aktuell noch einmal deutlich, wie mit Raffinesse, Durchsetzungskraft und Rücksichtslosigkeit autoritäre und unkontrollierte Regierungssysteme ihre Interessen verfolgen und durchzusetzen in der Lage sind, zum Nachteil der betroffenen Bevölkerung.

Literatur- und Quellenangaben sowie ein Personen- und Sachregister vervollständigen die Systematik.
Horst H. Geerken, *Hitlers Griff nach Asien – Ergänzungen zu Band 1,2, und 3 sowie neue Erkenntnisse.* Eine Dokumentation, Band 5, A Bukit Cinta Book, BoD,Nordestedt 2022, ISBN 978-3-7562-3249-9

Der oben erwähnte Band 6 der Reihe liegt unterdessen vor, Horst H. Geerken teilt dazu mit:

Liebe Freunde Indonesiens,
als ich den ersten Band dieser Dokumentation 2015 fertigstellte, konnte ich mir nicht vorstellen, dass daraus einmal sechs oder mehr Bände werden würden. Die Bücher erregten mehr Aufmerksamkeit, als ich erwartet hatte. Nach dem Erscheinen des ersten Bandes meldeten sich immer mehr Zeitzeugen mit neuen Infos und Unterlagen bei mir. So machte ich einfach weiter. Nun wurde vor wenigen Tagen Band 6 veröffentlicht. Dieser Band ist Frau Lydia Bode gewidmet, der Leiterin der Deutschen Schule von 1943 bis Ende 1948 und behandelt ausschließlich die Deutsche Schule in Sarangan.

Historiker haben mit diesen sechs Bänden – nachdem vor meinen Recherchen so gut wie nichts über dieses Thema bekannt war – ein Fundament, auf dem sie weiter forschen und aufbauen können. Allerdings wird es mit der Zeit immer schwieriger, noch Zeitzeugen zu finden.
Band 6 kann portofrei direkt beim Verlag über den nachfolgenden Link: https://www.bod.de/buchshop/hitlers-griff-nach-asien-6-horst-h-geerken-9783756818594 oder über den Buchhandel bezogen werden:

Eine gute Unterhaltung beim Lesen der Lektüre wünscht
Horst-H. Geerken

Mythos Pancasila von Berthold Damshäuser und Wolfgang Brehm

Wer immer sich etwas eingehender mit dem weltgrößten Archipel und dem Land mit den meisten Moslems befasst, der stößt auf das Stich- oder Schlagwort Pancasila (*pantscha silla*) und lernt, das seien die fünf Säulen der Gesellschaft. Und als *kita*-Leser ist man ohnehin im Bilde: Heft 2/19 hat sich unter der Koordination von Ingo Wandelt dem Thema gewidmet.

Doch nun legen Berthold Damshäuser und Wolfgang Brehm einen Sammelband mit Beiträgen von zehn deutschen und indonesischen Fachleuten vor. Eine kluge Entscheidung für die Herausgabe eines solchen Kompendiums, weil in diesem Jahr der 70jährigren diplomatischen Beziehungen zwischen Indonesien und Deutschland gedacht wird, weil der jeweilige Vorsitz für G7 und G20 politisches Gewicht hat und weil in Indonesien politische und zivilgesellschaftliche Verwerfungen an der Tagesordnung sind.

Nach dem Motto von Friedrich Nietzsche *„Als ob nicht alle Worte Taschen wären, in welche bald dies, bald jenes, bald mehreres auf einmal gesteckt worden ist!“* liefert Damshäuser eingangs eine komplexe sprachwissenschaftliche Analyse des Begriffs.

Der Nestor der historischen Beschäftigung mit Indonesien, Bernhard Dahm, legt eine fundierte Schilderung der politischen Prozesse vor, die Sukarno durchlief, bevor er die Pancasila-Formulierungen entwarf. Von Franz Magnis-Suseno werden die aktuellen Auseinandersetzungen um die Deutung und Anwendung der Staatsphilosophie beschrieben und Wolfgang Brehm erläutert die wechselvollen Prozesse der in der Präambel zur Verfassung festgelegten Prinzipien – „Geburt und Wiedergeburt“ überschrieben; Rechtsstaatlichkeit und -sicherheit sind nicht fortwährend garantiert, verdienen es aber, verteidigt zu werden. Die von Sukarno intendierte Idee der Einigkeit war und ist unterschiedlichen Interpretationen unterworfen, wie Agus R. Sarjono darlegt; insbesondere religiös motivierte Aktivisten strapazieren die Basis des tragfähigen Konzepts der „Einheit in der Vielfalt“. Tom Duile und Nadya Karima Melati beschreiben die Auseinandersetzungen um das Gedankengut der Pancasila in der Post-Reformasi Ära, nach der sogen. Neuen Ordnung unter Suharto; (religiöser) Radikalismus und Liberalismus wollen sich behaupten. Julia Suryakusuma entwirft ein aufschlussreiches Bild des Spannungsfeldes zwischen Pancasila – Frauenrolle – Patriarchat und schließt mit dem Aufruf an die Frauen „Bleibt revolutionär!“. Ingo Wandelt schließlich beschreibt die Funktion, die Aufgabe von Pancasila im Prozess der Gründung der Nation und Staatenbildung nach der Kolonialzeit: „Ohne Pancasila kein Indonesien. In Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“. Ayu Utami lenkt den Blick auf Spiritualität, Emotionalität, Religiosität und Gefühle als Bestandteile eines Staats- oder Nationenbildes.

Spannend ist die abschließende Auslegung von Christoph Antweiler, der als Ethnologe ein Resümee der sehr wohl unterschiedlichen Beiträge erarbeitet: „Leserinnen und Leser finden hier vielgestaltige plausible Deutungen und auch einige kühne Interpretationen, aber die Autorinnen und Autoren geben uns auch zahlreiche Fakten an die Hand, von denen manche in der vorliegenden deutsch- und englischsprachigen Literatur wie auch in indonesischen Beiträgen bislang nicht oder kaum behandelt wurden."

Berthold Damshäuser, Wolfgang Brehm (Hrsg.), *Mythos Pancasila – Die fünf Grundprinzipien des indonesischen Staates aus deutscher und indonesischer Sicht* regiospectra Verlag, Berlin 2022, ISBN 978-3-947729-61-6

Auf eine weitere **Neuerscheinung** will ich noch hinweisen:

Revolusi – Indonesien und die Entstehung der modernen Welt von David van Reybrouk, Berlin 2022, Suhrkamp Verlag

Der belgische Schriftsteller, Journalist und Historiker schildert auf eine außergewöhnliche Art nicht nur den geschichtlichen Hintergrund des Archipels, sondern insbesondere den Unabhängigkeitskampf – die Revolusi – vor der Unabhängigkeit der Republik Indonesien und dessen Folgen. Eingebettet in internationale Zusammenhänge wird so ein Bild gezeichnet, das in seiner umfassenden Darstellung eine genauere Einordnung der Entwicklung aufzeigt, als gemeinhin bekannt. Ein lesenswertes und sehr aufschlussreiches Sachbuch, das über weite Strecken von Gesprächen und Interviews lebt – oral history eben.

Im ersten Halbjahr 2022 hat im Rijksmuseum in Amsterdam eine Ausstellung *„Revoluis! Indonesia independent"* stattgefunden, wozu es auch einen englischsprachigen Katalog gibt (ISBN 978 90 450 4575 7).

Horst H. Geerken

Friedrich Dalsheim
Ethnographie – Film – Emigration

von Louise von Plessen (ed.)

Bei der Entdeckung dieses Buches hat der Zufall gleich eine doppelte Rolle gespielt, einmal auf unserer Seite als Rezipienten, aber besonders bei der Buchgenese.

Als eine Bekannte und ich den Kameratypus recherchierten, der bei den ethnographischen Filmen im Indonesien der 1930er Jahre zum Einsatz kam, verwies uns das Internet auf die im März 2022 erschienene Biografie eines Pioniers des ethnographischen Films, Friedrich Dalsheim, herausgegeben von Louise von Plessen. Dieses Buch ist das Ergebnis eines grandiosen Fundes von verschollen geglaubtem Material u.a. auf dem Dachboden von Gut Wahlstorf in Schleswig-Holstein. Man entdeckte dort vor zehn Jahren das Reisegepäck des Forschungsreisenden, Ornithologen, Malers und Filmproduzenten Victor Baron von Plessen (1900-1980) mit einem Konvolut an Dokumenten, Briefen und Filmrollen der von Friedrich Dalsheim und Victor von Plessen realisierten Filme, DIE INSEL DER DÄMONEN und DIE KOPFJÄGER VON BORNEO.

Aber wer war Friedrich Dalsheim? Sein Name ist – außer in Fachkreisen – in Vergessenheit geraten, da er ein Opfer der Nazizeit wurde.

Dalsheim wurde 1895 in Frankfurt am Main geboren. Er war promovierter Jurist, Regisseur, Autor und Produzent von vier aufsehenerregenden ethnographischen Filmen. 1929 brach Dalsheim, Mitglied des *International Institute of African Languages and Cultures*, nach Togo auf, um an der Goldküste seinen ersten Film, MENSCHEN IM BUSCH (1930), zu drehen. Seinen zweiten Film, DIE INSEL DER DÄMONEN (1933), realisierte Dalsheim mit Victor von Plessen als Expeditionsleiter und Walter Spies als Berater auf Bali. Dieser Film wurde ein großer Erfolg und bewegte den dänischen Polarforscher Knud Rasmussen zu einer Kooperation mit Dalsheim in Ostgrönland. Dort entstand der Film über das Leben der Inuit, PALOS BRAUTFAHRT (1934). Zu seinem letzten Film, DIE KOPFJÄGER VON BORNEO (1936), brach Dalsheim wieder mit von Plessen nach Indonesien auf, dieses Mal zu den indigenen Dayak und Punan in Borneo. Die detaillierten Beschreibungen dieser vier Filme machen das Herzstück des Buches aus.

Was macht diese Filme so bemerkenswert und für die Ethnographie jener Zeit richtungsweisend? Große Anthropologen des 19. Jahrhunderts, wie z.B. Edward Tyler und James Frazer, betrieben ihre Arbeit vom heimischen Schreibtisch aus; sie rekurrierten ausschließlich auf Sekundärdaten, Beschreibungen von Missionaren und Kolonialverwaltern. Ganz anders gingen Dalsheim und Plessen vor. Deren

Ansatz war es, maximale Authentizität zu erreichen und „ethnographische Wahrheit" zu transportieren. So reisten sie nicht mit fertigem Drehbuch an, sondern lebten viele Monate im Vorfeld der Dreharbeiten mit den Dorfbewohnern vor Ort. Sie verstanden ihre Sprache und lernten so schamanische Rituale, mythische Tänze, gelebte Traditionen unmittelbar kennen. Aus dieser Erfahrung heraus einwickelten sie mit den Indigenen zusammen die zu erzählende Geschichte. Bei ihrem Bali-Film kooperierten Dalsheim und Plessen mit dem dort ansässigen Künstler Walter Spies, der sie dabei unterstützte, die Laiendarsteller selber vor der Kamera ihre Lebensrealität erzählen zu lassen. Auch zum Borneo-Film suchte Plessen immer wieder den Ratschlag von Walter Spies. So entstanden empathische Arbeiten auf Augenhöhe.

Dalsheim selbst wurde der Faschismus in Deutschland zum Verhängnis. Als Jude wurde sein Name in den Credits für DIE KOPFJÄGER VON BORNEO (1936) gestrichen; er erhielt Berufsverbot. Auch die Emigration 1936 in die Schweiz brachte keinen Ausweg. Dalsheim beging dort Selbstmord, knapp zwei Wochen nach der Premiere seines letzten Films, DIE KOPFJÄGER VON BORNEO.

Louise von Plessens faszinierendes Buch ist für Indonesien-Liebhaber und Filmhistoriker sowie Filminteressierte absolut lesenswert. Es schildert auf 360 Seiten Dalsheims bewegtes Leben und Werk. Es ist reich bebildert, inklusive ethnographischer Objekte aus seiner Borneo-Sammlung (heute im Museum Fünf Kontinente in München).

Der Text liegt auf Deutsch und Englisch vor. Das Buch erschien 2022 im Verlag Hentrich & Hentrich, Berlin und Leipzig (ISBN 978-3-95565-505-1) und kostet EUR 34,90.

Helga Blazy

Nachruf auf Dr. Michael Groß 1956–2022



So unvermutet wie nun Michaels Tod mich trifft nach langen Jahren unserer guten Zusammenarbeit für *kita*, so unvermutet traf ich ihn einst bei meinem ersten Besuch in Jakarta in einem Haus in Menteng, in dem er manchmal seinerseits zu Besuch war. Michael lebte in Depok sehr dörflich, nah der Universitas Indonesia, in der er seit 1988 als Dozent für den DAAD Studenten in Deutsch und Linguistik unterrichtete. Er hatte in München und Berlin zuvor Germanistik und Linguistik studiert und 1987 mit Promotion abgeschlossen. Ich kam damals aus den Batak Toba-Dörfern, in denen ich die regionale Sprache gelernt hatte. Michael war, als wir uns trafen, deutlich in einer inneren Krise – wir wissen aus Biographien und aus der Literatur von einer Reihe Personen, die in Indonesien eine heftige Krise erleben – er brach 1992 seine Dozententätigkeit an der UI vorzeitig ab und entschied sich, wieder in Deutschland zu leben. Wir sprachen oft miteinander in der Zeit in Jakarta und auch in Deutschland dann via Telefon, und ich denke, sein Aufwachsen in dörflicher Umgebung in Bayern als lesefreudiges und sprachbegabtes Kind und mein Leben im Batak-Toba Dorf brachten uns im Verstehen nah zusammen, da er in Depok mit den kleinen Leuten leben und sie verstehen wollte. Der Gruppe der Deutschen in Menteng erschien Michael eher als ein Außenseiter, der das gute Leben der „Deutschen Gemeinde in Indonesien“ zu verachten schien, weder Haus noch Auto besaß, noch ein Ferienhaus und lieber mit Indonesiern umging als mit Deutschen. Er erschien ihnen ungesellig.

Ein gemeinsames Indonesien-Projekt hatten wir damals noch nicht im Sinn. Michael arbeitete nach seiner Rückkehr zunächst als Lehrer für Deutsch als Zweitsprache und als freier Übersetzer.

Er las viel indonesische Literatur und entwarf eine *„Reise durch Indonesien in Kurzgeschichten und Gedichten“*, die von Verlagen in Deutschland leider nicht freundlich bedacht wurde. Ich hatte ähnliche Erfahrungen mit Gedichtbänden gemacht. Erst ab 2004, als ich Michael fragte, ob er nicht mir und uns in der DIG Köln helfen möchte mit kita, ging es dann viel um Gedichte und Kurzgeschichten zu den verschiedensten Themen. Michael sagte sofort seine Mitarbeit zu und engagierte sich ganz intensiv über die vielen Jahre bis heute mit Erwägungen zu weiteren Themen für *kita*, Gedichts- und Kurzgeschichtenübersetzungen und eben eigenen interessanten Aufsätzen mit eigenwilligen Wendungen zu den jeweiligen Themen. Zudem schickte er mir viele weitere Aufsätze zu anderen Themen, die ihn interessierten wie griechische Mythologie im Kontext und in Verbindung anderer Mythologien in anderen Bereichen der Erde. Auch seine Übersetzung von Y.B. Mangunwijayas historischem Roman *Ikan-ikan Hiu, Ido, Homa* fand leider keinen interessierten Verlag. Mir erschien er, nachdem er für Deutsch als Zweitsprache keine Beschäftigung mehr fand und überqualifiziert für alle anderen Tätigkeitsangebote war, wie ein Privatgelehrter, der seinem Interesse nachgeht und sich von ihm leiten lässt.

Zu der Buchmesse 2015 „Gastland Indonesien“ trafen wir uns intensiv wieder, zwar nicht persönlich dort, doch im telefonischen Austausch über Fragen und Probleme der beiden Gedichtbände, die wir jeweils für die Buchmesse bearbeiteten. Zudem übersetzte Michael in den letzen Jahren das 300-Seiten-Buch von Panulis Saguntung, einem Mentawai-Pfarrer, über 100 Jahre Protestantische Christen auf Mentawai, eine Auftragsarbeit für Prof. Wilfried Wagner; Ansichten oder Probleme aus diesem Buch flossen in manchen von Michaels Aufsätzen ein. In *kita* 2/3 2020 „70 Jahre Deutsch-Indonesische Gesellschaft“ diskutierte er z.B. den „Blick des protestantischen Mentawai Panulis Saguntung auf Luther“. Ich konnte ihn für seine vielfältigen Übersetzungsthemen und seine Ausdauer bei seiner täglichen Übersetzungsarbeit nur bewundern. Das *kita*-Thema „Rund um Reis und Landwirtschaft“ war Michaels persönlicher Wunsch gewesen, den Blick darauf hatte er seit seiner Zeit in Indonesien beibehalten und viele Materialien – Gedichte, Kurzgeschichten, Sachtexte – gesammelt und in diesem Heft zusammengestellt. Darüberhinaus sind aus vielen weiteren Anregungen von Michael interessante *kita*-Themenhefte geworden, und wir können darin lesen.

Dank seines Bruders, der mir ein Foto von Michael schickte, haben wir in der DIG Köln und als *kita*-Abonnenten nun erstmals ein Bild von Michael Groß, der so viele interessante Übersetzungen und Aufsätze für *kita* schrieb und uns doch als Person leider unbekannt blieb.

Helga Blazy



Lumbung Padi in Bulukumba, Südsulawesi



documenta fifteen

Präsentation der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft e.V. (Köln)

14. September 2022 / 12:00 bis 14:00 Uhr

Im Zusammenhang mit dem 70jährigen Bestehen der diplomatischen Beziehungen zwischen Deutschland und Indonesien sowie der bestehenden Kontakte mit *ruangrupa* mochte die DIG sich in Kassel im RuRu-Haus der Öffentlichkeit vorstellen.

Mission Statement DIG

Seit 1950 schlägt die Deutsch-Indonesische Gesellschaft e.V. Köln (DIG) Brücken zwischen Indonesien und Deutschland. Wir verstehen uns als offenes Forum für Begegnung und Austausch, bei dem kulturelle Aspekte im Mittelpunkt stehen. Aktuelle Themen aus Politik und Wirtschaft sowie soziale Fragen beschäftigen uns ebenso.

Bei unseren Lesungen, Aufführungen, Vorträgen oder auf dem jährlichen Indonesientag mit vielfältigem Programm und indonesischem Markt begegnen sich Interessierte und Kulturschaffende aus Deutschland und Indonesien. Eine weitere Plattform ist das seit 1991 regelmäßig erscheinende Magazin „Kita". Hier widmen wir uns mit unterschiedlichen Beitragsformaten jeweils einem Schwerpunktthema zu Indonesien.

Mit allen unseren Aktivitäten fördern wir die Begegnung und den Dialog zwischen Indonesien und Deutschland aktiv und setzen uns für gegenseitige Wertschätzung, Verständnis und Offenheit ein.

<u>Vorgesehener Ablauf</u>

➢	Zielsetzung der DIG: Kultur im Dialog	Karl Mertes
➢	Das Magazin *kita* (indonesisch für *wir*)	Peter Berkenkopf / Sabine Müller
➢	Rezitation : Magdalenas Gebet	Lena Simanjuntak
➢	Kooperationen, u.a.:	
-	Rautenstrauch-Joest-Museum, Asienhaus, etc.	Sonja Mohr
-	Galerie Smend, Batik-Museum	Rudolf Smend
➢	Traditionelle Batak-Tänze	Lena Simanjuntak
➢	70 Jahre diplomatische Beziehungen	Karl Mertes, u.a.
➢	Gespräch mit Publikum	



Das Magazin der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft
kita = indonesisch ‚wir', das Gegenüber mit einschließend

Impressum

Herausgeber
Deutsch-Indonesische Gesellschaft
e.V. Köln, www.dig-koeln.de

Themenschwerpunkte 2023
1 - Indonesien im Ausland
Redaktionsschluss: 15. April 2023
2 - Übersetzen
Redaktionsschluss: 15. September 2023

Redaktion
Helga Blazy (V.i.S.d.P.), Sabine Müller,
Svann Langguth

Redaktionsanschrift
kita c/o Dr. Helga Blazy
Hermann-Pflaume-Str. 39, 50933 Köln
blazy@dig-koeln.de

Einsendung von Beiträgen
Textbeiträge und Bilder (hochaufgelöst)
bitte an die Anschrift der Redaktion
senden, möglichst per Datenträger oder
per E-Mail: blazy@dig-koeln.de

Anzeigen
Preisliste auf Anfrage

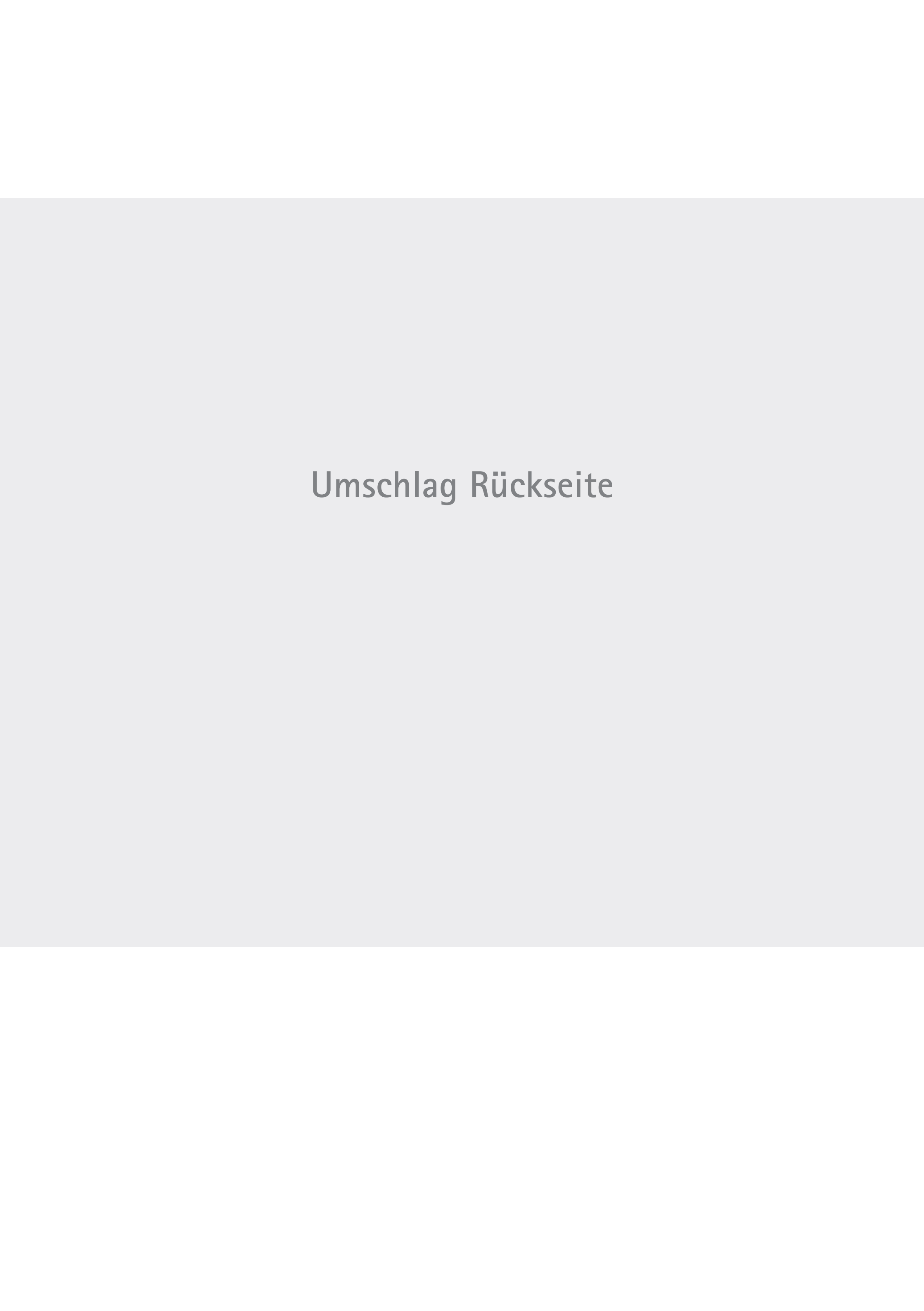
Abo-Preis: 30 Euro (inkl. Versand)
für zwei Ausgaben pro Jahr

Bildnachweis
(wenn nicht am Bild gekennzeichnet)
Titelbild: Reisspeicher im Forum des Rauten-
strauch-Joest-Museums Köln © RJM/L. Voigt
S. 20/21: © Tisna Sanjaya
S. 23: © Peter Berkenkopf
S. 40/41: © Tisna Sanjaya
S. 43-49: © Christian Rabl
S. 59/87: © Svann Langguth
S. 85: © Michael Groß

Grafik/Layout
Olivia Ockenfels, Köln
odecologne grafik+webdesign

Druck
Jürgen Brandau, Köln

ISSN 0948-3314


Umschlag Rückseite